

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Doktori Disszertáció

Tóth Balázs Zoltán

A direktoriális mód és a megrendezett fotográfia elméleti jelentősége a  
fotóművészetben

ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola

Dr. Ullmann Tamás, egyetemi tanár, az MTA doktora, a doktori iskola vezetője

ELTE BTK Esztétika Doktori Program

Dr. Bacsó Béla DSc, egyetemi tanár, a doktori program vezetője

A bizottság tagjai:

Dr. Bacsó Béla DSc, egyetemi tanár, a bizottság elnöke

Dr. Seregi Tamás PhD, egyetemi adjunktus, a bizottság titkára

Dr. Máthé Andrea PhD

Dr. Somlyó Bálint PhD, habilitált egyetemi docens (póttag)

Dr. Teller Katalin PhD, egyetemi adjunktus (póttag)

Hivatalosan felkért bírálók:

Dr. Müllner András PhD, habilitált egyetemi docens

Dr. Bátori Zsolt PhD, egyetemi docens

Témavezető:

Dr. Darida Veronika PhD, habilitált egyetemi docens

Budapest, 2018.

**ADATLAP**  
**a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához**

**I. A doktori értekezés adatai**

A szerző neve: Tóth Balázs Zoltán

MTMT-azonosító: 10054751

A doktori értekezés címe és alcíme: Direktoriális mód és a megrendezett fotográfia elméleti jelentősége a fotóművészetben

DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2018.238

A doktori iskola neve: Filozófiatudományi Doktori Iskola

A doktori iskolán belüli doktori program neve: Esztétika Doktori Program

A témavezető neve és tudományos fokozata: Darida Veronika PhD, habilitált egyetemi docens

A témavezető munkahelye: ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Esztétika Tanszék

**II. Nyilatkozatok**

**1. A doktori értekezés szerzőjeként**

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.


**2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy**

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

**3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.**

Kelt: 2018. november 15.

  
a doktori értekezés szerzőjének aláírása

## Előszó

Az új lendületet kapott fotográfiaelméletben az addig nem vizsgált, a teoretikusi figyelmet elkerülő jelenségek bemutatására és elemzésére a hetvenes évek közepétől egyre többen nyúltak a fotográfiával addig nehezen összeegyeztethetőnek vélt, színházzal kapcsolatba hozható komparatív megközelítésekhez. Alan Douglas Coleman volt az első teoretikus, aki 1976-ban néhány amerikai kortárs fotográfus munkájának bemutatása során egy új attitűdre lett figyelmes, és el is nevezte azt direktoriális módnak (*directorial mode*). Argumentációjában ő legfőképpen az akkoriban is uralkodó straight photography (*tiszta fotográfia*) irányzatát opponálta ezzel a móddal. A fotográfiát teljesen más szemszögből vizsgáló Roland Barthes utolsó könyvében, a *Világoskamrában* jelentette ki, hogy szerinte *a fotográfia nem a festészetten, hanem a színházon keresztül érintkezik a művészettel*. Ez a kijelentés több szempontból is fontos. Egyrészt ezzel semlegesíti a huszadik század első negyedére valóban zsákutcába jutott fotográfiai piktorializmus örökségének negatív megítélését, valamint azzal, hogy a fotográfiát a művészet terepén intermediális médiumként ismeri el, új értelmezési lehetőségeket ad a hetvenes-nyolcvanas években nagy változásokon átmenő, művészetté váló fotográfiai törekvések megértéséhez.

Az általam kiemelt Barthes-tól származó idézet szöges ellentétben áll a fotográfiáról történő gondolkodásban ekkoriban újra megerősödő elméleti és gyakorlati vonulattal, amely a fényképet a Peirce-i jelelméletből kiindulva indexikálisként gondolja el. Az idézet Barthes könyvében belül is ellentétben áll annak szerteágazó tartalmával, ugyanis a szerző fotográfiával kapcsolatos többi meglátása pontosan a fotográfia indexikális, azaz annak az objektív valóságot mechanikusan visszaadó jellegét domborítja ki, és betonozza be a következő évtizedek fotográfiáról való gondolkodásába.

Coleman és Barthes gondolatmenete egészen más aspektusból elemzi a fotográfiát. Coleman a fotográfia alkotói oldalát helyezi értelmezésének középpontjába, Barthes pedig a fotografikus leképezést „elszenvedő” modell és a fotografikus képet értelmező befogadó helyzetéből jut el a kijelentéséig. Ez a két fontos tanulmány a művészettörténet azon szakaszában íródott, amikor a fotográfia a konceptualista művészetben betöltött központi

szerepe kapcsán bekerült a művészet fősodrába és a médium határait való rákérdezés addig nem ismert, vagy nem tárgyalt, illetve *tagadott/eltakart* oldalait mutatta fel a fotográfiának.

Dolgozatom módszertana kritikai diskurzuselemzés. Az első fejezetben ismertetem és elemzem a direktoriális mód és a megrendezett fotográfiát tárgyaló fontosabb elméleti szövegeket. A fejezetet alfejezetekre tagoló ismertetés folyamán, A.D. Coleman, Michael Köhler és Anne H. Hoy kánonképző munkáin keresztül feltérképezem a rendezői mód és a megrendezett fotográfia attitűdjét. Ehhez főleg Coleman *Directorial Mode. Notes Toward a Definition* című tanulmányát használom vonalvezetőnek, amely elsőként hozta kontextusba a hatvanas-hetvenes években, néhány fotográfus munkáiban észrevehető törekvést, amelyet Coleman direktoriális módnak nevezett el. Coleman tanulmányának elemző bemutatása folyamán megkísérlem a fotótörténet művészeti szempontból releváns korszakainak, a piktorializmusnak és a tiszta fotográfiának a primer forrásokból történő újraolvasását. A *Directorial Mode. Notes Toward a Definition* című tanulmányban ugyanis olyan gazdag, a fotográfia történetével és a fotóművészet létrejöttével kapcsolatos utalásrendszer fedezhető fel, amely fotóművészet szerepének és rétegzettségének újragondolására motivált. Hoy *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Photographs* című könyvében, azontúl, hogy a megrendezett fotográfia képtípusának műfaji felosztására tesz kísérletet, egy másik, dolgozatom szempontjából fontosnak bizonyuló megkülönböztetést is végrehajt. Gondolati rendszerében ketté választja, külön kezeli a direktoriális módban alkotókat, valamint a megrendezett fotográfiákat létrehozó művészeket. A direktoriális módban alkotókat későmodernista, a megrendezett fotográfiákat létrehozó művészeket pedig posztmodern jelzővel illeti. Ugyanezt a különbségtevést fogalmazza meg Michael Köhler *Arrangiert, konstruiert und inszeniert - vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden* című tanulmányában. Köhler átmenetként értékeli a direktoriális mód fényképészeinek a munkáit a posztmodern megrendezett fotográfia és a modernista művészetfelfogásnak megfelelni akaró, formalista tiszta fotográfia között. Ez a különválasztás Hoy könyvében és Köhler tanulmányában a művészek témaválasztásán keresztül nyer indoklást: míg a direktoriális mód művészei alapvetően fotográfusok voltak, akik önmaguk belső világát kutatták, addig a posztmodern képzőművészek fényképhasználatában a tömegmédia hatása által kialakított énkoncepciók képezték a vizsgálat tárgyát. Ezt a különbségtételt, habár nem a képek témáját illetően, kritikával kezelem a tézisem további részeiben.

Köhler radikálisan leegyszerűsítő, ámbátor lényegre törő ismertetése, amelyben a modernista fotóművészet legfőbb jegyeit felsorolta, majd opponálta azokat a hasonlóképpen összefoglalt posztmodern (megrendezett) fénykép jellemzőivel, megvilágosító erejű volt

számomra. A lényegre törő opponálás megmutatta, hogy az oly nagy népszerűségnek, követendő példának tartott, intézményi szinten is uralkodó fotográfiai irányzat voltaképpen a fényképezőgép valóság leképző erejébe vetett hiten alapul. És, amiképpen az Coleman és Hoy szövegeiből is kiderült, az intézményi pozícióban is markánsan jelenlevő tiszta fotográfiát pártoló felfogás nem tűrt meg semmit maga körül, amely ennek a kíváncsiságnak nem felelt meg.

A következő fejezetben Craig Owens allegória fogalmát vezetem be a diskurzusba, amely fogalom a későbbiekben is fontos szerepet tölt be dolgozatomban. A fogalom bevezetéséhez Owens allegória elméletét is inspiráló Walter Benjamin néhány írását hívom segítségül. A *magatartásként, technikaként érzékelésként és folyamatként* definiált allegória fogalom ellentétét, a modernizmus művészetfelfogását meghatározó szimbólum fogalmát is kontextusba hozom. A szimbólum fogalmát, amely a *szerves egységként, egészelvű művészetként és érzéki tapasztalásként* jellemezhető, a tiszta/purista fotóművészetet alátámasztó, bemutató és azt tematizáló elméleti szövegek elemzése folyamán hasznosítom. A fejezetben bemutatom a tiszta fotográfia vonulatának kialakulását és az ebben a folyamatban részt vevő kulcsalkotóknak és teoretikusoknak, mint például Paul Strand, Edward Weston, vagy Beaumont Newhall, a tanulmányain keresztül vázolom fel ennek a fotográfiai irányzatnak a meghatározó elméleti alapvetéseit.

A tiszta/purista fotóművészet esszenciájának tartott transzparencia, áttetszőség fogalmának az elemzése hangsúlyos részt kapott ebben a fejezetben. Ahogy Roland Barthes és Roger Scruton sok esetben hasonló, ugyancsak a fotográfia médiumának transzparenciája mentén kibomló elméleteinek a vizsgálata is. John Szarkowski és André Bazin ontologikus, és ugyancsak a transzparencia általuk vélt jelentőségét taglaló írásainak elemzése után *A fotó, mint tükör* című alfejezetben a fotóművészet médiumnak tulajdonított transzparenciájából fakadó ablakszerűségét, valamint tükörszerűségét oponálom. Ehhez John Szarkowski *Mirrors and Windows* című szövegét veszem alapul, amelyben Szarkowski az ablak kategóriát a fotográfia modernista felfogásának megfelelően olyan fényképként definiálja, amelynek karakterét az expozíció pillanata adja. A tükör kategóriába pedig azokat a fényképeket sorolja, amelyekben nem a lefotografált valóságszelet, ábrázolat az elsődleges, hanem az, hogy a fénykép mintegy visszatükrözi az alkotó személyiségét, a felvétel pillanatakor uralkodó lelkiállapotát.

A fejezet egyik központi részét Barthes-nak azon gondolatmenete képezi, amelyben a fotográfia transzparenciája mentén határozottan elkülöníti a fénykép értelmezési lehetőségeit az írott szöveg által nyújtott interpretációs lehetőségektől.

A harmadik fejezetben áttérek a fotográfiával kapcsolatos posztmodern elemzések vizsgálatára. Ebben Frederic Jameson *pastiche* fogalmára építek, amely *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája* című könyvének egyik kulcsfogalma. Ezt a fogalmat Jameson a modernizmus és a posztmodernizmus különállásának megmutatására alkalmazza. Andy Grundberg pedig ezen fogalom bevonásával elemzi az általa posztmodernnek tartott fényképészek munkáit. Itt többek között a későmodernistának tartott direktoriális mód és a posztmodern megrendezett fotográfia közötti különbségtételt bizonytalanítom el az alkotói módszerként alkalmazott *pastiche*-nak a kimutatásán keresztül Arthur Tress és Leslie Krimms fotóművészeti alkotásaiban. Mert a *pastiche* felfedezhető jelenléte egy technika, amelyen keresztül érthetővé válik az alkotóktól kiválasztott képek elemzése során, hogy a rendezői mód fényképészei nem csupán elfordultak a számukra unalmas külvilág „döntő pillanatainak” megörökítésétől, hanem szemben a valóság művészeti ábrázolásának diktátumával, fényképezőgépeiket fantáziájuk, valamint személyes élményeik látens képeinek teremtett, szervesen kompozícióinak létrehozására használták. A tiszta fotográfia formalista álcájába öltöztetve, annak „ablak” felfogását is kritikával illették.

A harmadik fejezet *Fénykép mélyén* című alfejezetében visszatérek a fotográfiában kezdetektől meglévő tükör problematikára. A fejezet Craig Owens allegória fogalmának még kimondatlan jelenlétének nyomait tárja fel Owens *Photography En Abyme* című tanulmányában. Ahol Owens, ellentétben Szarkowskival – akinek írásai és kurátori tevékenysége arra irányultak, hogy a fotográfiát a saját jogán, azaz minden más befolyástól mentesen értékeljék, – a fotó tükörszerűségét nem felszíni jelenséggént vizsgálta, hanem a fotó struktúrájaként, belső jelenségeként elemezte azt, melyhez az irodalomelmélet módszertanát hívta segítségül. Az ebben a tanulmányban még nevén nem nevezett allegória egy impulzusát, a palimpszeszt megfejtéséhez szükséges módszert értelmezési technikaként hasznosítja Owens. Allegorikus olvasatát utólagosan „retorikai dísz”-ként, „ékítés”-ként „aggatja” az elemzett munkákra. De mivel az tudható, hogy az allegóriát nem lehet „beletenni” olyan munkákba az értelmezés folyamán, amelyekben az strukturálisan nincsen benne, így Owens megadja a lehetőséget arra, hogy párhuzamba állíthassam meglátását Coleman véleményével, amely szerint a direktoriális mód át- meg átjárja a tiszta fotográfia formalista irányelveinek megfeleltethető alkotók munkásságát is. Owens a fotográfiai értelmezés egy módszerét dekonstruálja, kiszakítja azt annak megszokott gyakorlatából, amely a fotón látható dolgok kompozíciós rendjével, tónusmenetével, esetleg történelmi

relevanciájával foglalkozik, és precíz elméleti munkával alátámasztja az irodalomelméleti olvasat lehetőségét és érvényességét a fotografikus képek birodalmában.

A negyedik fejezetben a direktoriális mód fényképészeinek a valóság imperatívuszától történő elszakadására tett kísérleteit analízálom. Ezt már Owens allegóriaelméletén keresztül hajtom végre és Duane Michals fotográfiai képtípusainak mentén összeálló életművének bemutatásán keresztül a direktoriális mód jellemző képtípusainak tulajdonítok jelentőséget.

Disszertációm további fejezeteiben műelemzéseket végzek. A direktoriális mód jellemzőit mutatom ki Flesch Bálint életművében, valamint érzékeltetem, hogy ez a fotóművészeti módus milyen komoly szerepet tölt be a kortárs magyar fotográfiában. A továbbiakban az ezeket övező modern és posztmodern irányultságú diskurzusok kritikáján keresztül igyekszem rámutatni, hogy a digitális képalkotás alapszoftverének, a Photoshopnak a megjelenésétől számított időszak, a posztfotográfia elméleti diskurzusában ugyanaz a kettősség munkál, amely a modern és a posztmodern fotóelméletek közötti feszültséget generálta. Ez a kettősség legfőképpen a fotográfia médiumának valóságra utaltságát tárgyaló elméleti munkákban mutatkozik meg. A posztfotográfiát övező diskurzusok esetében azonban már nemcsak fotográfia, fotóművészet ilyen vagy olyan megítéléséről van szó, hanem a fotográfia médiumának digitális korszakban való létjogosultságáról. Véleményem szerint a digitális fotográfiával előtérbe kerülő művészetelméleti problémák nagy része már a nyolcvanas években, legfőképpen a dekonstruktív irodalomelmélet eszközrendszerére támaszkodó művészetelméleti elemzésekben is felbukkantak, s így a posztfotográfia korszak sokkal inkább a fotográfia médiumának – mindig is meglévő – manipulációnak való kitettségét világítja meg, amely immáron befogadói oldalon is egyértelművé vált, válhat.

## 1. A direktoriális mód és a megrendezett fotó elméletei

### 1.1 A. D. Coleman: Direktoriális mód, jegyzetek egy definícióhoz, 1976

A fotográfia hivatalos bejelentésétől kezdve folyamatos kritikai tevékenységnek kitett médium. Ez a kezdetektől jelenlévő kritikai tevékenység többnyire a fotográfia szerepének a korlátozására törekedett, s általánosságban véve a fotográfia művészeti szférából való kirekesztését célozta. A fotográfiában felbukkanó, annak fejlődését elősegítő művészeti viták a huszadik század közepéig többnyire belügynek számítottak, a művészetelméleti közeg ritkán formált pozitív, vagy a médium működésére, jövőjére nézve optimista véleményt. Az egységesnek nem mondható, de a fotográfiai használatmódok és funkciók elméleti szegmentálását is termékenyen elősegítő, és a fotográfia alkotói, művészeti használatát, és az ezekből –visszamenőleg is– levonható konklúziókat elemző kritika a huszadik század hetvenes éveiben vált markánssá, s ez a teoretikusi figyelem azóta sem lankad.

Az általánosságban értett fotográfia és annak művészeti használatát elkülönítő és kiemelő kritikai tevékenységnek egyik fontos személyisége az 1968-tól fotográfiakritikára szakosodott A. D. Coleman. A meglátásom szerint korszakalkotó és a szóhasználatában is érzékelhetően harcias hangvételű a *The Directorial Mode. Notes Toward a Definition*<sup>1</sup> című tanulmányában vezeti be a direktoriális mód (*directorial mode*) fogalmát. Coleman fotótörténeti elemzésen alapuló tanulmánya többszörösen is leleplező jellegű. Megállapítja, hogy a fotográfia csaknem másfél évszázados története folyamán két visszatérő polémia az, amely nagy befolyással van annak művészeti médiummá válására. Ezek a viták szerinte a látszattal ellentétben nem stílus- és technikacentrikusak, hanem filozófiai jellegűek, s az első, a fotográfia médiumának művészeti eszközként való használhatóságáról szóló vitának minden tekintetben vége van. Ez a már lezárult harc a kezdeti szakaszban (19. század közepe, de még a huszadik század első fele is nyugodtan kezdeti szakasznak nevezhető ebben az értelemben) sokkal inkább szólt a művészeti intézményrendszer fotográfiával szembeni ellenszenvéről, mintsem a fotográfusok és a befogadó közönség tevékenységéről és gondolatairól. Az értékelési problémák sohasem az érdeklődők hiányából fakadtak, sokkal

---

<sup>1</sup> Coleman, A. D.: *The Directorial Mode: Notes Toward a Definition*, In: Uő. *Light Readings. A Photography Critics Writings 1968-1978*, Oxford University Press, New York, 1979, 246-257.



inkább az intézményen kívülségből, és az ebből fakadó presztízs-, hatalom- és pénzhiányból.

Coleman meglátása szerint a fotográfia morfológiája egészen másként alakulhatott volna (korábban szóba jöhetett volna), ha a fényképészek választott médiumok esztétika mibenlétét kutatják ekkortájt, ahelyett, hogy a *mindent lencsevégre kapok, ami csak létezik a földön* gyakorlatát követik. Ennek ellenére voltak páran, akik beléptek a „művészet arénájába”, s így konfrontálódhatott az éppen aktuális domináns művészeti felfogás és a fotográfia azzal mindig egyidejű saját, elkülönült öndefiníciója. Ez tehát a második, és folytonosan visszatérő polémia: a fotóművészet és az épp domináns művészeti felfogás ciklikus konfrontációja.

Coleman a huszadik századi fotóművészet egyik legmeghatározóbb alakjának Alfred Stieglitz-et tartja, aki 1902-ben Steichennel együtt megalapította a Photo-Secession mozgalmat, majd 1905-ben elindította illusztris fényképész szaklapját, a *Camera Work*-öt, melyben elegendő hely adódott fotóról vallott nézeteik és új esztétikai alapvetéseik artikulálására. 1905–17 között vezette az általa alapított Gallery 291-et, amely az európai avantgárd művészet, és piktorialista fotóművészet fontos bemutatóközpontja lett az Egyesült Államokban. A *Camera Work* 1916-ban megjelent utolsó számát Stieglitz Paul Strandnak szentelte, akinek a piktorializmus elméleti és képi világától teljesen eltérő, modernista szemléletű fotográfiai világával egy új fotóművészettörténeti korszak, az úgy nevezett straight photography (tisztá fotográfia) vette kezdetét, és lett mérvadó az 1980-as évekig. Stieglitz kiemelkedően fontos szerepe a huszadik század fotóművészetében vitathatatlan. Coleman piktorializmust taglaló bekezdéseiből azonban világossá válik, hogy ő a Stieglitz féle *nagybetűs* művészfotográfiai irányzatot külön kezeli az európai piktorializmustól. Ezzel a szétválasztással, valamint azzal, hogy a Fotószecesszió eredményét csak és kizárólag negatív színben tünteti fel, míg az európai piktorializmust az első olyan mozgalomként jellemzi, amely a „(...) realizmus uralmát kategorikus imperatívusként opponálta.”<sup>2</sup> egy sor, a dolgozatom szempontjából is érdekes kérdést vet fel. Többek között arra is motivál, hogy választ keressek erre a distinkcióra.

Stieglitz Európában tanult, és az ott látottak alapján hozta létre az Egyesült Államokban a Fotószecesszió névre hallgató irányzatot, amely az európai piktorializmus,

---

<sup>2</sup> „Pictorialism then, was the first photographic movement to oppose the imposition of realism as a moral imperative.” Coleman, A. D.: *The Directorial Mode: Notes Toward a Definition*, In: Uő. *Light Readings. A Photography Critics Writings 1968-1978*, Oxford University Press, New York, 1979, 255. old. A disszertáció további részében olvasható, fordító nevével nem jelölt fordításokat én, Tóth Balázs Zoltán, készítettem.

fénképészeti témaválasztásban eltérő, de fotótechnikai tekintetben (nemeseljárás, fotografikus nyomat műtárgy nimbusza stb.) megfelelője. Mivel a témám kapcsán ez a fotografiai irányzat számos esetben felmerül, hiszen a hetvenes évektől datálható fotóművészet-elméleti fordulat, valamint a kilencvenes években kialakuló posztfotografiai elméletek mind visszanyúlnak a fotográfia ezen első, a képzőművészeti szférába való besorolási kísérletnek is tekinthető korszakhoz, dióhéjban bár, de ismertetnem kell ezt a rendkívül összetett és legalább olyan fontos fotografiai irányzatot.

Az általánosan piktorializmusnak<sup>3</sup> nevezett nemzetközi irányzat kialakulásának egyik fő felhajtóereje a fotográfia drasztikus popularizációja volt: a meghívásos alapon működő elit klubokba tartozó fotóművészek megkülönböztették magukat a szerintük csak knipszelgető amatőr fotográfusoktól és a tizenkilencedik század végére már ízléstelennek tartott stúdiófotográfiától is, és a festészeti technikák kölcsönvételével, az egyedi fotografiai nagyítások festmények küllemét imitáló kinézetével, és témaválasztásával képzőművészeti irányzatként értékelték törekvéseiket a fotográfián belül. A piktorializmus klubszinten 1891-ben, a bécsi Trifolium nevű csoport megalakulásával vette kezdetét, ezt követte a londoni The Linked Ring csoport megalakulása 1892-ben, melyeket számos más náción, hasonló elven szerveződő csoportosulása követett. Az amerikai változat a már említett Alfred Stieglitz vezetésével, 1902-ben jött létre, Photo-Secession (melyet én konzekvensen Fotószeccesszióként említek) néven, melynek neve is jelzi a populáris fotóamatőrizmusból való kivonulást. Az országokon átívelő irányzat európai vonulatára általánosságban a falvak és a vidék nyugodt életét idealizáló barbizoni iskola, a japán művészet a késői szimbolizmus és az impresszionizmus volt befolyással, míg az amerikai Fotószeccesszióra elsősorban James Mcnail Whistler festőművészete gyakorolt hatást. A festmények, rézkarcok és grafikák küllemét öltő egyedi fotografiai nagyítások fotótechnika-történetileg igen sokféle módon készültek, ezeket a magyar szakirodalom összefoglaló néven nemeseljárásoknak<sup>4</sup> hívja. Bár igaz, hogy a piktorialisták szerint a fotográfia akkor lesz művészeti alkotásként is értékelhető, ha minél jobban magára ölti a festészeti alkotások küllemét, s nem arra törekedtek, hogy kibővítsék a fotográfia mediális határait, a huszadik századi fotóművészet

---

<sup>3</sup> A piktorializmusról írottakkal vö.: Schlegel, Franz Xaver: *Pictorialism*, In: Encyclopedia of Twentieth Century Photography, ed. by Warren, Lyn, Routledge, 2006, 1262-1264. old., Pál Gyöngyi: *Európai fotóművészeti irányzatok, mozgalmak és koncepciók (1889-1929)*, In: A fotóművészet születése. A piktorializmustól a modern fotográfiáig (1889-1929), szerk.: Baki Péter, Szépművészeti Múzeum, 2012, 30-36. old., Szilágyi Sándor: *A fotóművészet megszületése, a piktorializmus és a fotószeccesszió*, In: Szilágyi Sándor: A fotográfia (?) elméletei. Klasszikus és újabb megközelítések, Vince kiadó, 2014, 46-51. old., Newhall, Beaumont: *Pictorial photography*, In: The History of Photography, The Museum of Modern Art, 2002, 141-166. old.

<sup>4</sup> Melyek többek között például a bróm-, gumi, enyv, olaj, brómolajnyomások és különböző átnyomások.

mégis igen sokat köszönhet ennek az irányzatnak. A piktorializmus irányzata alatt alakult ki a fotóművészeti kiállítás intézménye, a kiállított fotografikus képeket külön egységként, paszpartuban, keretben tették a falra, általában egymás mellé. Megjelent a műtárgyakra jellemző képaláírás is: szerző, képcím, dátum, méret és technika feltüntetése kötelező érvényűvé vált. Ezzel karaktert és rangot kapott a fotó, kiállítási tárgyként, egyedi alkotásként kezelték azt. Ugyancsak ebben a korszakban alakult ki az igényes szaksajtó, valamint, érvelve a nemeseljárások egyedisége, kvalitásos kidolgozottsága mellett a fotóművészeti műtárgypiac is. És ha Stieglitz 1905-ben alakult, a fotográfia és a modernista művészet amerikai bázisaként működő 291-es galériáját fotóművészeti galériaként fogadjuk el, akkor a (fotóművészeti) galériarendszer kialakulásának a kezdetei is a piktorializmushoz köthetőek. A piktorialisták az általános vélekedés szerint nem médiumtudatosan jártak el művészeti alkotómunkájuk folyamán, de számos olyan alkotói metódust és attitűdöt alkalmaztak, melyek joggal számítanak a 1970-es évektől kezdődő neoavantgárd és posztmodern fotóművészeti alkotások előzményeinek. A különböző, nemeseljárások gyűjtőelnevezésével illetett technikátörténeti eljárások kidolgozása például nem csak azt a görcsös festészethez idomulást mutatta, melyet olyan sokan és sokféleképpen vetettek a szemükre a későbbi korszakokból, hanem mérhetetlen kreativitást és a fotó akkor már körülbelül ötven éves történelmének folyamán kialakult számos egyéb eljárás mellőzését is. Nem voltak tehát múltidézők, annak ellenére sem, hogy képi világuk erre enged következtetni, hanem határozott progressziót képviseltek. Az objektív valóság tükrözésének lázában élő évtizedekben az általános esztétikai normarendszernek ellentmondóan alkottak, és a fotográfiai nyersanyagot nem tekintették szentnek és sérthetetlennek: kísérleteztek vele, és saját művészeti elképzeléseiknek megfelelően bántak azokkal, hogy a végeredmény elképzeléseik szerint tökéletes és időtálló legyen.

A piktorializmus<sup>5</sup> elnevezés Henry Peach Robinson<sup>6</sup> 1869-ben megjelent *Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiarascuro for Photographers. To*

---

<sup>5</sup> A kifejezés szó szerinti jelentése festőies. Magyarországon a festőies elnevezés terjedt el a tizenkilencedik század végén, huszadik század elején, amely kifejezés a német malerei szó fordításából honosodott meg. Vö: Pál Gyöngyi: *Európai fotóművészeti irányzatok, mozgalmak és koncepciók (1889-1929)*, In: A fotóművészet születése. A piktorializmustól a modern fotográfiáig (1889-1929), szerk.: Baki Péter, Szépművészeti Múzeum, 2012, 30-36. old

<sup>6</sup> Robinson, Henry Peach (Ludlow, 1830, július 9. – Royal Tunbridge, 1901. február 21.) Robinson pályafutását könyvkereskedő-segédként kezdte, s kedvtelésből festett, 1852-ben a Royal Academyben ki is állították egy olajfestményét. Ugyanebben az évben kezdett el fényképeket készíteni, s a Photographic Society egyik alapítójának, később a *Photographic Journal* szerkesztőjének, Hugh Welch Diamondnak a hatására a fotográfiára esett kizárólagos választása. 1857-ben nyitotta meg első műtermét, portrékészítésből élt. Rá egy évre Rejlanderrel, kinek munkássága Robinsonra is nagy hatást gyakorolt, megalapította a Birmingham Photographic Societyt. Hírnevét az 1858-ban bemutatott *Fading away* (Elmúlás)

*Which is Added a Chapter on Combination Printing* című munkájából származik. Ebben a könyvében a tizenkilencedik század angol fényképészetének egyik meghatározó és haladó szemléletű fotográfusa azt javasolja, hogy a fényképezés során vegyék figyelembe, és alkalmazzák a tradicionális festészetben létező kompozíciós és ábrázolási technikákat. A piktorializmus elnevezést, és a piktorialistákra jellemző lágyfókuszú, tetszőleges nemeseljárással készített egyedi fotografikus kép előállításának elterjedését és kizárólagossá válását Peter Henry Emerson<sup>7</sup> művészeti és szakírói munkásságával is összefüggésbe hozzák, aki először 1886-ban a londoni Camera Clubban, *Photography, a Pictorial Art*<sup>8</sup> című előadásában, majd az 1889-ben megjelent *Naturalistic Photography For Students of Art* című munkájában fejtette ki alaptéziseit és tanításait a fotográfiával kapcsolatban. Mindketten abban a korszakban kezdtek el fényképészettel foglalkozni, amikor a fotográfiáról szóló alapvető tézisek nagy többsége azt hangoztatta, hogy a fotográfia az azt leképező fényképezőgép mechanikus jellege, valamint a rögzített kép optikai és kémiai törvények általi meghatározottsága miatt a fotográfusnak nem lehet művészi, alkotói

---

című 5 negatívról albumin papírra nagyított kompozíciójával alapozta meg, mely alkotás sokkolta a korabeli viktoriánus életszemléletet képviselő közönséget. Ez egyáltalán nem meglepő, hiszen egy fotográfiát tárt az alkotója a szemük elé, s így az azon látható kislány halálát ők valóságként élték meg. Robinson művészete pont ebben a gesztusban érhető tetten: a fotográfia eszközeivel a művész szabadon szárnyaló képzeletét jelenítette meg, tehát nem létező képet tett realizistikussá a fotográfia eszközrendszerével. Elméleti tevékenysége is fontos: tizenegy könyvet és számos tanulmányt írt 1869 és 1901 között, melyek közül a legfontosabb a *Pictorial effect on photography* (1869) című könyv, mely több kiadást, s a korban ritkának számító német és francia fordítást is megélt. Képalkotó esztétikáját Raffaello képeinek kompozíciójára alapozta, s képviselte ezzel legalaposabban azt az igényt, hogy a fotográfia a festészet nyomdokaiban járjon. Kompozíciót ő is több esetben előre megrajzolta, a felvételeket a már előzetesen létező kép alapján készítette el, s nagyította le fényérzékeny papírra. 1870-től a Royal Photographic Society alelnöke volt, mely társaságból 1891-ben kilépett s alapító tagja lett a Linked Ring szervezetnek, amely az angol piktorializmus szellemi bázisa lett Angliában.

<sup>7</sup> Emerson, Peter Henry (Kuba, 1856. május – Falmouth Cornwall, 1936. május 12.)

A végső fokon orvos végzettségű Emerson igen széles érdeklődési körrel rendelkezett. Amatőr meteorológus, és detektívregényeket is író fiatalembert az ornitológia is komolyan foglalkoztatta: a madarászatnak köszönhetően szerezte be első kameráját 1882-ben, melynek köszönhetően figyelme hamarosan csak a fotográfiára koncentrált. 1885-re már számos kiállítást rendezett műveiből, s 1889-ben megjelentette a *Naturalistic Photography for students* című művét, melynek a hatását a korabeli fotográfiai közéletben így foglalták össze: „Mintha egy bombát dobtak volna egy teadélután kellős közepébe”. Ez a mű nem más volt, mint Robinson *Pictorial effect in photography* (1869) című, ugyancsak korszakos művének az antitézise. Emerson elutasította a több felvételtől összerakott nagy, allegorikus, saroktól sarokig éles tablókat, melyek akkoriban uralták a fotóművészetet, s naturalisztikus, az embereket a saját közegükben, természetes pózban való ábrázolását vélte az új útnak. Több sorozatot is készített 1886 és 1895 között Észak-Angliában; s bár naturalisztikus képekről beszélt, azokon szereplőit gyakran idealizált pózokban ábrázolta. Úgy vélte, s ebben az impresszionizmus irányzatának is nagy hatása volt, hogy a fő témának kell élesnek lennie, s a kép széleinek homályos életlenségben kell maradnia, így közelíthető meg ugyanis a szem valódi észlelésének bemutatása. Kedvelt eljárása a platinotípus volt. 1891-re feladta nézeteit, s azt állította, hogy a természetű fotográfia halott, s a fénykép nem más, mint egy technikai eljárás eredménye, melyből kifolyólag nem válhat művészetté.

<sup>8</sup> Beaumont Newhall szerint a piktorialista fotóművészet kezdődátuma is ez egyben. Vö.: Newhall, Beaumont: *Pictorial photography*, In: *The History of Photography*, Museum of Modern Art, New York, 2002, 141. old.

beleszólása a végeredménybe. A tizenkilencedik század második felének alapvetően pozitivistá szemléletéből fakadt az a vélekedés is, hogy a fénykép a tudomány és az alkalmazott fotográfia területén hasznosítható eredményesen.<sup>9</sup> Robinson és Emerson is az elsők között volt, akik szembeszálltak ezzel az általánosan uralkodó tétellel, és mind képeikkel, mind írásaikkal igyekeztek választott médiumukat a művészetek közé rangsorolni.

Robinson korszakalkotó könyvében fejti ki a kompozit kép (combination print) létrehozásának technikai módszerét. Ezen módszer témám szempontjából egyik legfontosabb része a következő: az eljárás, „amellyel a végső kép több negatívból állítható össze, lehetővé teszi a művésznek, hogy jobban koncentrálhasson egy-egy figura, vagy csoport végső képbe komponálására, így, ha valamelyik rész az egészhez képest nem jól sikerült, a végleges kép ismételt előállítás helyett, csak a problémás helyeken kell javítást eszközölni.”<sup>10</sup> A kompozit fotó legegyszerűbb változatának az „égnegatív” használatával létrehozott tájkép fotót nevezi meg, amely a korabeli kezdetleges technikai körülmények miatt (is) szükséges volt, hiszen az akkori nyersanyagok a spektrum kék és UV tartományára jobban érzékenyek voltak, így a föld és az ég egyszerre történő, a szerzői intenciónak megfelelő jól kiexponálása nem volt lehetséges. Robinson, a huszadik századi avantgárd montázs előzményeként is felfogható képalkotó technikáját nem csak helyesen exponált tájképek készítésére használta fel. Oscar Gustave Rejlander<sup>11</sup> tanítványaként ő is fiktív (a

---

<sup>9</sup> ehhez ld. bővebben: Marien, Mary Warner: *A művészet ellensége?* ford. Gyárfás Veronika, In: A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete, Typotex kiadó, Budapest, 2011, 91-93. old.

<sup>10</sup> „Combination printing by which a picture can be divided into separate portions for execution, the parts to be afterwards printed together on one paper, thus enabling the operator to devote all his attention to a single figure or sub-group at a time, so that if any part be imperfect, for any cause, it can be substituted by another without the loss of the whole picture.” Robinson, Henry Peach: *Combination printing*, In: Pictorial Effect in Photography, Piper & Carter; Marion & Co., 1869, 191. old. Idéztem: Hershberger, Andrew (szerk.) *Photography Theory, an Historical Anthology*, Willey Blackwell, 2014, 72. old.

<sup>11</sup> Rejlander, Oscar Gustav (Svédország, 1813 (? . ?.) – London, 1875. január 18.)

Rómában folytatott festészeti tanulmányokat, itt gyakorolt rá soha el nem múló hatást Raffaello művészete. Fényképezni is azért kezdett el, hogy festményeihez drapéria tanulmányokat készítsen. Végül a fotográfia mellett dönt, s 1850 körül Wolverhamptonban, miután kitanulta a nedves kollódium eljárást, portréstudiójában festett miniatűrök helyett már fényképeket készít. Munkásságát folyamatos kísérletezés jellemzi, egyike az elsőeknek, s a legnevesebb mind közül, akik ekkoriban kompozit nyomatokkal kísérleteznek. Már az 1855-ös párizsi világkiállításon feltűnést kelt képeivel, de a hírnevét megalapozó siker az 1857-es manchesteri kiállításon bemutatott *The two ways of life* (Az élet két útja) című, 30 negatívból összenagyított, 40x80 cm-es albumin képe hozta meg számára. Rejlander ezzel a képpel is bizonyítani akarta, hogy a fényképezés nem a gépnek kiszolgáltatott mechanikus másolási eljárás, hanem olyan kifejezési mód, amely annyira igényli a művészi beavatkozást, mint minden más képzőművészeti alkotás. A hat hétig készülő mű Raffaello *Athéni iskola* című festményének hatását mutatja. Képe sokáig nem szűnő vihart kavart, annak ellenére is, hogy Viktória királynő az általa látott legszebb fotográfiának nevezte a művet, és meg is vásárolta azt. Ezek után felvételt nyert a Royal Photographic Societybe, s áttette székhelyét Londonba, ahol tovább kísérletezett a különböző fotográfiai technikákkal; a szakirodalom az ő nevéhez köti az első dupla expozíciót egy negatívon, melyet 1860-ban készített, s a *Hard times* (Nehéz idők) címet adta neki, Rejlander ezt spirituális

kamera objektívje előtt egyben soha nem létező) elvont tartalmakat kifejező fotografikus kompozíciókat hozott létre, mellyel a művészeti élvezeten és az akkori nézőközönség megbotránkoztatásán túl<sup>12</sup> arra is rámutatott, hogy a fényképészet nem kizárólagosan objektív képalkotó tevékenység, azaz nem csak a külső világ szolgai másolására képes, hanem alkalmas eszköz arra is, hogy az alkotó az imaginációjában létrejövő képet a fotótechnika teljes uralom alá vonásával előállítsa, megalkossa. Talán ő volt az első, aki a felvételeit pontosan megtervezte, és a látni akart végleges fotográfiát vázlatban előrajzolta, majd ezt a vázlatot részenként lefotografálta, és sötétkamrájában maszkolással, kitakarással, különböző labortechnikai trükkökkel a végleges papírpozitívra kontaktolta. Bár leggyakrabban kompozit fotográfiákat mutatott be, számos alkotása egy negatívról másolt papírkép, melynek tartalmát ugyancsak előre megtervezte, és statiszták, színészek mozgatásával modellezte le a kamera előtt, gyakran teremtett környezetben.<sup>13</sup>

„Akkor, amikor a festők festőállványaikat a természetben állították fel, Robinson a tetőablak alatt épített természetet. Bozótost erősített dobogóra, patakot kreált a sötétkamra vízelvezetőjéből, a háttérfüggönyökre pedig felhőket festett.”<sup>14</sup> Fotografikus alkotásait küllemükben nem tette hasonlatossá a festmények kinézetéhez: végső kompozícióit általában a túéles, jellegzetesen barnás árnyalatú monokróm, akkoriban igen elterjedt, már az erre szakosodott kiskereskedelmi egységekben is kapható, albumin papíron illesztette össze. Amit kölcsönzött a festészettől, az a kreatív alkotási metódus volt, az, melyet az objektív valóság lázában égő fényképészet területén kizártnak és lehetetlennek tartottak akkoriban. Ahogy Beaumont Newhall megjegyezte, volt valami érdekes kettőség ezen korszak művészeti irányultságú fényképészeinek írásaiban és képeiben. „Robinson az egyik oldalon azt írta, hogy »a tökéletes fotográfia a természetes és a művi ötvözésével hozható létre«, míg a másikon »ez a tökéletes igazság, a fény, az árnyék, a forma abszolút visszaadása

---

fotónak nevezte. A fotográfiai eljárások vezető szakértője volt, szakirodalmi tevékenysége is jelentős. Allegorikus életképei mellett a londoni gyerekeket is fotózta, gyerekportréinak köszönhetően került kapcsolatba Charles Darwinnal, kinek illusztrálta a *Az ember és az állatok érzelmeinek kifejezése* című művét 1871-ben. Jelentőst hatást gyakorolt a későbbi piktorialista fotográfusokra.

<sup>12</sup> Bár ez nem szándékos cél volt a részéről, hanem elszomorító élmény, és az akkori viktoriánus közönség valóságérzékeléséről szólt: például a *Fading away* (1858) című kompozit fotó elmúlást körbejáró kompozíciójánál nem tudtak, ahogy sok esetben kortárs fotográfiák esetében most sem tudnak, elvonatkoztatni a képen látható valóságosnak tűnő jelenet realizmusától, és nem az allegorikus tartalmat, sokkal inkább egy privát pillanat megbotránkoztató közszemlére bocsájtását látták.

<sup>13</sup> Lásd például a *Caroling* című kompozícióját 1890-ből.

<sup>14</sup> „At the very time when painters were moving their easels outdoor, Robinson was building nature under the skylight: shrubbery was mounted on a rolling platform; a brook was improvised from the darkroom drain; clouds were painted on backdrops.” Newhall, Beaumont: *Art photography*, In: *The History of Photography*, Museum of Modern Art, New York, 2002, 78. old.

a festő és a szobrász számára elérhetetlen.«<sup>15</sup> A tizenkilencedik századi realista művészeti felfogásnak megfelelően azonban Robinson a fotográfiáról alkotott általános felfogással szembeni eljárását a természet tökéletes visszaadási szándéka miatt alkalmazta. Az idézett művében figyelmezteti is a könyv olvasóját: „Igaz, hogy a kompozit fotó létrehozási processzusa szabad kezét és hatalmas lehetőséget ad a fényképésznek a természet tökéletes visszaadására, de ugyanakkor a visszaélésre is lehetőséget kínál, a fényképésznek így a saját felelősségére kell döntenie.”<sup>16</sup> Ha úgy találja a fotográfus, folytatja gondolatmenetét Robinson, hogy nem ért annyira a művészethez, hogy ezt a bonyolult, s a valóság manipulálására alkalmas metódust annak realista ábrázolására alkalmazza, akkor kísérletezzen inkább az egylemezes felvételkedészítéssel, hogy azzal is tanuljon. „Robinson egyenesen tiltotta, hogy a fotón nyoma maradjon a manipulációnak, s tette mindezt azért, mert úgy gondolta, hogy annak ellenre, hogy akár egy kentaurt is megjeleníthet a fotográfus a fényképen, ezzel a tettel diszkreditálná a befogadók szemében médiumát.”<sup>17</sup> Mégis, ez a felvétel előzetes és utólagos manipulációjára adott felhatalmazás, melyet így foglalt össze: „Mi felszabadítottuk a fotográfiát a lencse tirannikus uralma alól. A művész képzelete ettől kezdve szabadon szárnyalhatott, az alkotó szellem szolgálatába állítva a kémikus és optikus kezét.”<sup>18</sup> meglehetősen progresszív, és éppen ezért sokak által támadott szemléletnek bizonyult.

Peter Henry Emerson egyike volt a legnagyobb hatású fényképészeknek, aki kategorikusan elutasította Robinson fotográfiáról alkotott felfogását és a kompozit technikának nevezett fotográfiai eljárást is. Emerson a *Naturalistic Photography For Students of Art* című könyvében a fényképezőgép használatának és a felvétel előállításának is mindenféle manipulációtól mentes műveletét propagálta. Az eredeti foglalkozását tekintve orvos Emersonra nagy hatást gyakoroltak kora egyik fontos tudósának, Hermann von Helmholtz-nak fiziológiai és optikai tanai. Az ő, 1885-ben angol fordításban megjelent,

<sup>15</sup> „Robinson on one page wrote that beautiful photographs could be made »by the mixture of the real and the artificial«, and on another page praised »this perfect truth, this absolute rendering of light and shade and form... beyond the reach of the painter and sculptor.«” In: Newhall, Beaumont, *i.m.*, 78. old.

<sup>16</sup> It is true that combination printing, allowing, as it does, much greater liberty to the photographer, and much greater facilities for representing the truth of nature, also admits, from these very facts, of a wide latitude for abuse; but the photographer must accept the condition at his own peril.” Robinson, Henry Peach: *Combination printing*, In: Pictorial Effect in Photography, Piper & Carter; Marion & Co., 1869, 191. old. Idézetem: Hershberger, Andrew (szerk.) *Photography Theory, an Historical Anthology*, Wiley Blackwell, 2014, 74. old.

<sup>17</sup> Vö: Robinson, Henry Peach: *Pictorial effect in Photography*, Published by Edward Wilson, 1881, 75. old.

<sup>18</sup> In: Pictorial Effect in Photography, Piper & Carter; Marion & Co., 1869, 15. old. Idézetem: Szilágyi Gábor: *Az életkép*, In: A fotóművészet története. A fényrajztól a holográfiáig, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1982, 170. old.

eredetileg 1868-as *The recent progress of theory of vision* című könyvében kifejtett, tudományos elméletére alapozva vezette be az optikai élettenség és a látó kontúrok képalakító szerepének elméletét és gyakorlatát, azzal a meggyőződéssel, hogy az így létrehozott fotó, a szem optikai leképezésének megfelelően adja vissza a látványt.<sup>19</sup> Emerson célja tehát a fényképeszeti naturalizmus elérése volt, olyan módon, hogy a végleges papírképen megjelenített kompozíció a művész által látott, és megmutatásra alkalmasnak talált valóságszeletet a lehető leghűebben adja vissza.<sup>20</sup> A naturalizmus „megszállottjaként” a következőképpen érvelt a naturalizmus mellett, a realizmus ellenében:

„A naturalizmus az igaz és a természetes kifejeződése egy természet látványa által ihletett műalkotásban. Most rögtön hozzáfűzhetnék, hogy minden ember másképp érzékeli a természetet. Ez így van. A művész azonban képes a természet szépségének és misztériumának a mélyére hatolni. A szépség a kezdetektől fogva a természetben lakozik. A művésznak így nem a természet idealizálásával kell törődnie, hanem ráhangolódva erre az eleve adottra, a szépséget kell, miképpen Dürer mondja »kikönnyeznie« belőle, és azt vásznon, fotográfián, vagy írásműben megjeleníteni.»<sup>21</sup>

Ez a radikálisan naturalista művészetfelfogáshoz való ragaszkodás pontosan az ellentéte volt Robinson, a fotográfiáinak alkotóelemeit külön kiválasztó, azokat elrendező, és a laborban utólag manipulált „festői” fotográfiai realizmus felfogásának. Emerson megvetette Robinson felfogását és az általa meghonosított kompozit fotó technikai eljárását is, melyről – Robinson nevét ki sem ejtve – így nyilatkozott könyvében: „A természet annyira nehezen megfogható, megmagyarázhatatlan, hogy lehetetlen egy toldozott-foltozott tákolmánnyal visszaadni azt. (...) Néhány szerző dolgozott ezzel az eljárással, a művészet legmagasabb formájának nevezve azt. Isten segítsen rajtuk! Ez a téma több szót nem is érdemel, mert az ilyen »munkák« lehetséges, hogy szenzációt keltenek fotográfiai galériákban, de nem érnek többet egy vígoperánál.»<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Vö.: Emerson, Peter Henry: *Naturalistic Photography For Students of Art*, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1890 (2. ed.), 101-102. old.

<sup>20</sup> Vö.: *I.m.*, 22. - 23. old.

<sup>21</sup> <sup>21</sup> „By this term we mean the true and natural expression of an impression of nature by an art. Now it will immediately be said that all men see nature differently. Granted. But the artist sees deeper, penetrates more into the beauty and mystery of nature than the commonplace man. The beauty is there in nature. It has been thus from the beginning, so the artist's work is no idealizing of nature; but through quicker sympathies and training the good artist sees the deeper and more fundamental beauties, and he seizes upon them," tears them out," as Durer says, and renders them on his canvas, or on his photographic plate, or on his written page." In: *I.m.*, 22- 23. old.

<sup>22</sup> „Nature is so subtle that it is impossible to do this sort of patchwork and represent her. Some writers have honoured this method of printing by calling it the highest form of photographic work. Heaven help them !



Ami, sok minden más mellett kiemelkedő – és már a kialakult gondolat miatt is (ironikus módon) a fotográfia alapvetően manipulatív természetét sejtető – gyakorlati alkalmazásra javasolt módszertani meglátás, hogy ennek a természet tökéletes, naturalista eszményű visszaadásának az eléréséhez külön papíropozitív változatot ajánlott Emerson, a platinotípiát, amelynek finom árnyalatskálája és alacsony kontrasztvisszaadási képessége a természetes fényhatások legtökéletesebb megjelenítését tették lehetővé.<sup>23</sup> A nemeseljárások egyikeként a tiszta fotográfia hívei és teoretikusai által megvetett piktorializmus egyik leggyakrabban használt eljárása lett ez a technika, Emerson fentebb ismertetett szándékát – azaz a naturalista ábrázolás manipulációmentes elérését célzó útmutatását – teljesen félreértve. Könyvében Emerson ennek az eszménynek a megjelenítéséhez a legegyszerűbb felszerelést ajánlotta: nagyformátumú kamerát, azt elbíró állvánnyal. A kézikamera használatát komolytalannak tartotta, a negatív kidolgozásra pedig a kontaktmásolást ajánlotta, lehetőleg a felvétel készítésének a napján, hiszen akkor még emlékszik az alkotó, hogy milyen szándékkal is készítette az adott felvételt, később már más elképzelések alapján esetleg másként jelenítené meg a tartalmat. A negatívról nagyítást ugyanígy megvetette, mert abban benne rejlik a felvétel utólagos manipulálhatósága.

Könyve, melynek a fotográfiai közéletre gyakorolt hatását egy teapartin felrobbant bombához hasonlították<sup>24</sup> „az igazmondás és megtévesztés érdekes elegye”<sup>25</sup>, miképpen Beaumont Newhall megállapította, hiszen: Emerson 1886 és 1895 között készített *Life and Landscape in the Northfolk Broads* címre hallgató több könyvben publikált sorozatában egy erősen idealizáló képvilágot alkotott meg, melyek létrehozatalához gyakran megrendezte, beállította a szereplőket, és a lágyszíves atmoszféra teremtésére használta.<sup>26</sup>

A könyv igen népszerű kiadvány lett, és a Robinson által vezetett fotóművészeti kritika kereszttüzebe került: A kritikai ösztűz alá került könyvben Robinson mutatta ki, hogy az számos jelöletlenül átvett gondolatot tartalmaz a New English Art Club tag Francis Bate *The naturalistic School of painting* című 1886-os könyvéből. Emerson és Robinson polémiája

---

The subject is hardly worth as many words, for though such »work« may produce sensational effects in photographic galleries, it is but the art of the opera bouffe.” In.: *I.m.*, 199. old.

<sup>23</sup> Vö.: *I.m.*, 195. old.

<sup>24</sup> Bayley, Child R.: *Pictorial Photography*, In: *The Complete Photographer*, Doubleday Page&Co, New York, 357. old.

<sup>25</sup> Newhall, Beaumont: *Pictorial photography*, In: *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, 2002, 141. old.

<sup>26</sup> *History of Photography: Nineteenth Century Foundations*, In: *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, ed. by Warren, Lyn, Routledge, 2006, 708. old.

évekig zajlott az angol fotográfiai szaksajtóban.<sup>27</sup> Végül sértődöttségből, hogy egy tanítványa, George Davison, úgy újította meg a fotográfia és a tudomány szövetségéről alkotott nézeteit, hogy Bate említett művére hivatkozott, de Emersont nem idézte, támadást indított, és bejelentette tanainak visszavonását a *The Death of Naturalistic Photography* című, 1890-es brossúrájában.<sup>28</sup> Ebben az írásában ezt a mellőzöttségből fakadó sértettséget nem említi, sokkal inkább Whistlerre hivatkozik, aki szerint a művészet nem lehet egyenlő természettel, nem annak szükségszerű reprodukciója, vagy tolmácsolása, sőt, a legjobb, legnemesebb művészetnek semmi köze nincs a természethez. Ezért, írta Emerson, mivel a fotográfia egy, a technikája által meghatározott médium, alacsonyabb rendű tehát minden grafikai művészetnél, eképpen művészeti tartalom létrehozására alkalmatlan.<sup>29</sup> Ez a stílusában is igen rapszodikus „önmegtagadás” természetesen nem akadályozta meg abban, hogy 1889-es könyvét még több alkalommal, javítva és bővítve újra megjelentesse.<sup>30</sup> Így, ellentétben Szilágyi Sándor sommás megállapításával, mely szerint „Emerson 1891-ben, *A természethű fotográfia meghalt* című írásában visszavonta nézeteit. »Korunk egyik legnagyobb művésze« (minden bizonnyal Whistlerre) hivatkozva kijelentette, hogy a fotográfia *nem* festői művészet, ugyanis a festészetnek semmi köze a természet utánzásához. Erre azonban már senki nem hallgatott.” a fotóművészet terepén kifejtett tanítása, esztétikai nézete még hosszú időre meghatározta a fotóművészeti szcénát. Ahogy neves követőjének és tisztelőjének Alfred Stieglitz pályáját is, aki átszerkesztve, tovább fejlesztve ugyan, de propagálta és terjesztette Emerson nézeteit az Egyesült Államokban, így a fotószeccsessió elméleti alapvetéseibe is beépítette azokat. Amerikában, ahol Emerson távoli unokatesvére, a nagy hatású filozófus Ralph Waldo Emerson is terjesztette Peter nézeteit, nagyobb teret nyertek Emerson tanításai, mint Európában.

Coleman piktorializmus és fotószeccsessió közötti megkülönböztetésének ez tehát az egyik alapja. A Stieglitz féle fotószeccsessió is – amelynek elméleti bázisa nagyrészt Emerson tanításán alapult – annak létrehozója által, tudatosan számolódott fel: a *Camera Work* 1916-ban megjelent utolsó két számát Paul Strandnek<sup>31</sup> szentelte, akinek munkásságával vette

<sup>27</sup> Vö.: Kingsley, Hope: Peter Henry Emerson (1856-1936), In: Fifty Key Writers on Photography, ed. by Durden, Mark, Routledge, Taylor and Francis Group, 2013, 95. old.

<sup>28</sup> Vö.: *i.m.*, 95. old.

<sup>29</sup> Vö.: Emerson, Peter Henry: The Death of Naturalistic Photography, 1890 (részlet), In: Hershberger, Andrew (szerk.) *Photography Theory, an Historical Anthology*, Willey Blackwell, 2014, 89. old.

<sup>30</sup> Vö.: Kingsley, Hope: Peter Henry Emerson (1856-1936), In: Fifty Key Writers on Photography, ed. by Durden, Mark, Routledge, Taylor and Francis Group, 2013, 95. old.

<sup>31</sup> Strand, Paul (New York, 1890. október 16. – Orgeval, 1976. március 31.)

Strand 1909-ben fejezte be tanulmányait a New York-i Ethical Culture School-ban, ahol tanára Lewis W. Hine volt. Strand későbbi művészetére kétségtelenül hatással voltak tanára nézetei a szociális

kezdetét a Straight/Pure fotográfiai irányzat, amely meghatározóvá vált a következő csaknem hat évtized fotóművészetében, s, amelynek szinte minden megnyilatkozó képviselője, alkotója tagadta a piktorializmus eszmerendszerét, és minden olyan lehetőséget, amely rámutat, hogy a fénykép manipulálható. Ennek a későbbiekben meghatározóvá vált irányzatnak az egyik neves történésze, teoretikusa, Beaumont Newhall, aki a New York-i Museum of Modern Art 1940-ben létrehozott fotográfiai intézetének első kurátora volt, Emersont egyenesen a tiszta fotográfiai irányzat egyik előzményeként értékelte. A kiolvasható megkülönböztetés oka az tehát, hogy egy új, a főáramlat ellenében létrehozandó regiszter megtámogatásában, a – Coleman szerint inkább Robinsoni alapokon nyugvó európai piktorializmus – az, amely a direktoriális mód eszmei bázisául is szolgálhat. A Fotószecesszió ugyanis inkább Emerson naturalista felfogásán alapul, aki a Beaumont Newhall által tett megállapítás szerint a tiszta/purista fotográfia előfutáraként értékelhető.

Paul Strand és követői szerint a fotográfia médiuma csak az arra jellemző és abban rejlő, másban fel nem fedezhető tulajdonságok alapján definiálható a legjobban. Érdekes módon – jegyzi meg Coleman – ezeket a tulajdonságokat az éles rajzolatban és az objektív valóság visszaadási képességben állapították meg. „És, ahogy a puristák általában szokták, ezen tulajdonságokat nem stílusból fakadó választási lehetőségekké, hanem kategorikus imperatívusszá tették.”<sup>32</sup> A fotográfia intermedialitását, illetve más művészeti ághoz könnyen adaptálhatóságát zárójelbe tették tehát, és a modernizmusnak megfelelő, sajátos médiumspecifikus rendszer alapján próbálták a két világháború közötti korszak művészeti vérkeringésébe csatlakoztatni a fotográfiát. Ebben az időszakban indult meg a fotográfiaelmélet fejlődésének, Coleman szerinti második szakasza, amikor is a fotográfiai történetírás már nem pusztán technicista, hanem kronologikus és esztétikai szempontok

---

fényképezésről; Hine mutatta be Stieglitz-nek s Strand így a Fotószecesszió vonzáskörébe került. Ebben a haladó szellemiségű csoportban ő kezdett el először komolyan tárgycsendéletekkel foglalkozni, melyek erős kubista hatást mutattak. Munkássága igen sokrétű, amely a Straight photography (Tiszta fényképezés) irányzatával gazdagította ezt a művészeti ágat: a festészethez közel álló piktorialista szemléletmódot felváltotta a tisztán fotografikus látásmód, ahol a fény-árnyék játékok, szerkezetek, tárgyak faktúrái, s az ezekből eredő ritmus adja a kép esztétikai minőségét. A *Camera Work* utolsó duplaszáma az ő addigi művészetét mutatta be. 1920-ban Charles Seeler-rel elkészítette első filmjét a *Manhatta*-át, innentől majd harminc évig független operatőrként dolgozik; Mexikóban 1940-ben kiadja a Mexikói portfólió című albumát, amely az ottani kormány megbízásából készült. Erősen baloldali érzelmű, s annak hangot is adó művészként az 1950-es években el kellett hagynia az Egyesült Államokat, s Franciaországban telepedett le harmadik feleségével. Fáradhatatlanul adta ki sajátos hangulatú albumait az általa bejárt országokról. Egyik alapító tagja volt a Photo League-nek, mely csoportosulás célkitűzése az volt, hogy a fotóművészet segítségével népszerűsítsen és álljon ki fontos kulturális és politikai döntések mellett.

<sup>32</sup> „And as purists tend to do, they made of these qualities not merely stylistic choices but moral imperatives.” Coleman, A. D.: *The Directorial Mode, Notes Toward a Definition*. In: *Light readings. A Photography Critics Writings 1968-1978*, Oxford University Press, New York, 1979, 248. old.

alapján is fejlődni kezdett. És az annak ellenére csekély számú, fotográfiáról gondolkodó történetíró gárda, hogy a választott médiumuk a nyomtatás feltalálása óta a legradikálisabb kommunikációs, s a ceruza feltalálása óta a legdemokratikusabb képkészítő eljárás, bizony a realizmus apostolaként tekintett a fotográfia médiumára. Ahogy a befogadó közönség is, hiszen „Az emberek hisznek a fényképeknek. A szobrokat, rézkarcokat, olajfestményeket vagy fametszeteket, legyenek bármilyen kifinomultak, soha nem fogják olyan értelemben hitelt érdemlőnek tartani, mint a fotográfiákat.”<sup>33</sup>

Coleman három tételben foglalja össze ennek okait: egyrészt a fotográfiai képalkotó mód a reneszánsz perspektíva szabályait követi, melyet William Ivins a „látás ésszerűsítésének nevez”: ez biztosít minket arról, hogy a vizuális káoszról értelmet kiszűrő, gyakran önkényes látás működik. A második az esztétikai dimenzió vélt hiánya, amely, a fotografikus papírkép látszólagos valóságra irányultságával, transzparens jellegével, beépült a médiumba. A harmadik az oly sokáig uralkodó „tétel”, hogy a fotó pusztán mechanikus leképezés, az ábrázoló és ábrázolt közötti technikai leképező eszköz eredménye, amely megteremti a médium vélt és megtévesztő transzparenciáját, áttetszőségét. Vagyis a fotográfia a felsoroltak alapján nem más, mint „konkretizált látás, és amit látunk, azt elhisszük.”<sup>34</sup> Talán leginkább ez a három tényező volt az, amely megteremtette azt az atmoszférát, melyben a fotográfia valóságra irányultásának szentségét semmilyen körülmények között nem lehet kérdőre vonni. Hogy a fotografikus leképezés eredménye a szent és sérthetetlen valóság. A feltételezést, hogy a fotó nem más, mint egy megbízható és pontos másolat. Ebből következik a fotográfia/fotóművészet második kihívása: a valóságmegeragadás imperatívuszától való elszakadás.

A fotográfia és a konkretizált látást kialakító tényezők, azaz a valóság és a fotográfia filozófiai viszonyának vizsgálata alapján a huszadik század általa azonosított fotóművészeti irányzatait a vallásosság metaforáján keresztül ismerteti. Így alapvetően kettő, egymással szinte minden tekintetben szembenálló irányzat meglétét teszi nyilvánvalóvá.

Az egyik irányzat az, melynek képviselői mindent megtesznek, hogy a médium igazmondó szerepét alátámasszák. Ebben az irányzatban/módban a fotográfus és a nézőközönség viszonyát a vallásos hit jellemzi. A hit abban, hogy a fényképész nem avatkozott bele a lefényképezett eseménybe, és ezért a közönséget nem is a fényképész, mint

---

<sup>33</sup> „People believe in photographs. Whatever their response may be to sculptures, etchings, oil paintings, or wood-block prints, and regardless of the level of sophistication they bring to encounters with such works, people do not think them credible in the way they do photographs.” In: *I.m.*, 248. old.

<sup>34</sup> „Photographing appears to be nothing more than concretized seeing, and seeing is believing.” In: *I.m.*, 249. old.

alkotó személye érdekli, hanem az eseményről készült hamisítatlan (-nak hitt) felvétel. A fényképész egyetlen (vélt) „beleszólási” lehetősége a felvétel készítés folyamatába ebben a módban, hogy kiválassza a megörökítendő eseményt. Ezt a fotográfiával kapcsolatos alapvetést alátámasztó és azt minduntalan erősítő fotográfiai/fotóművészeti kategóriák az ember különböző szociális helyzeteit bemutató *dokumentarista* és a formalista akt, tájkép, csendélet műfajokat magába foglaló *straight/pure*, vagyis tiszta fotográfia. Ezeket teisztikusként és agnosztikusként jellemzi.

A vonulatok közül az utolsó, s a többitől minden tekintetben a legjobban eltérő harmadik, az ateista jelzőt kapta, s ez alatt Coleman a direktoriális módban dolgozó alkotókat érti. S megadja fogalmának definícióját is.

„A fotográfus tudatosan és intencionáltan hozza létre az eseményt, hogy képet készítsen róla. Ez több úton kivitelezhető: az éppen folyamatban lévő »valós« eseménybe történő beavatkozással, vagy rendezéssel; de minden esetben olyasmi okozásával, amely nem történt volna meg, nem jött volna létre, ha a fotográfus ezt nem akarja.

Itt nem kérdéses az esemény autentikussága, sem a fotográfus hűsége ahhoz, a néző erre irányuló kérdését is csak ironikusan lehetne értelmezni. Az ilyen képek a köztudatban uralkodó, a fotografikus kép kétségtelennek hitt igazmondását a néző ellenében játsszák ki, törlik össze azzal, hogy a fotografikus képen megjelenő kompozíciókat az elejétől a végéig a fotográfus hozta létre. Az ilyen alkotások sajátja a mélyen magukban hordozott kétértelműség, hiszen annak ellenére, hogy a kizárólagosan a fotográfus által megteremtett »életszeletet« jelenítenek meg, az, illetve annak képi másolata, a létrejött fotografikus kép alapján valóban megtörtént. Az ilyen hamisított »dokumentumok« első pillantásra ugyanazt a hitet ébreszthetik fel a nézőben, mint a dokumentarista és a tiszta fotográfia, de ezek nem igénylik ennek a hitnek a folyamatos fenntartását, semmi mást nem kérnek, csak a hitetlenség felfüggesztését. Ezt a módot definiálom én rendezőiként.”<sup>35</sup>

Coleman tanulmánya azért is úttörő, mert az imént kifejtett definíció után megjegyzi, hogy egyrészt ennek a módnak komoly, kiterjedt tradíciója van a fotográfia történetében,

---

<sup>35</sup> „Here the photographer consciously and intentionally creates events for the express purpose of making images thereof. This may be achieved by intervening in ongoing »real« events or by staging tableaux—in either case, by causing something to take place which would not have occurred had the photographer not made it happen. Here the »authenticity« of the original event is not an issue, nor the photographer’s fidelity to it, and the viewer, exploiting that initial assumption of credibility by evoking it for events and relationships generated by the photographer’s deliberate structuring of what takes place in front of the lens as well as of the resulting image. There is an inherent ambiguity at work in such images, for even though what they purport to describe as »slices of life« would not have occurred except for the photographer’s instigation, nonetheless those events (or reasonable facsimile thereof) did actually take place, as the photographer actually demonstrate. Such falsified »documents« may at first glance evoke the same act of faith as those at the opposite end of this scale, but they don’t require the permanent sustaining of it; all they ask for is the suspension of disbelief. This mode I would define as the *directorial*.” in.: *i.m.*, 250-251. old.

valamint ez a mód képes más fotográfiai módokkal keveredni, és kimutatható olyan, magukat kizárólagosan dokumentarista vagy tiszta fotográfiai elvek alapján dolgozó, sok esetben az említett kategóriákat megalkotó fotográfusok munkáiból is, mint például Walker Evans, vagy éppen Paul Strand. Aki, mint tudvalevő a tiszta fotográfiai célkitűzések egyik atyja. Az ő kései, *Un Paese* című könyve<sup>36</sup> munkálatai kapcsán kaptak szárnyra olyan hírek, mely szerint az öreg mester a dokumentarista fotóihoz szereplőválogatást végzet az adott falu lakosai közül, és kiválasztotta a számára legfotogénebbeket.<sup>37</sup> A valódi különbségtétel tehát a direktoriális mód és a többi, azonosított fotográfusi mód között a „külső világ adottként elfogadása, s csak fotográfiai értelemben vett (látószög, keretezés, lenagyítás) módosítása, valamint a valóság nyersanyagként történő kezelése, az exponálást megelőzően tetszőleges átalakító műveleteknek alávetett valóságértelmezés/kezelés által lehetséges.”<sup>38</sup>

A tiszta fotográfia és a direktoriális mód közötti feszültség nem az egyformán gazdag fotótörténeti tradíciójukból fakad, hanem abból a vélelmezett, a tiszta fotográfia fogalmába beleépült *becsületesség* képzetétől, amely megkérdőjelezhetetlen alkotói módként legitimálja azt. És „ez a helyzet nemcsak irreleváns, (...) hanem, sokszor képmutató és alaptalan.”<sup>39</sup> Arról nem is beszélve, hogy ez a feszültség a tiszta fotográfia jelenlétének dominanciájából is fakad.

Coleman Leslie Krimms fotóművészt emeli ki a számos, vállaltan direktoriális módban dolgozó fotográfus közül, akitől a következő fontos, és egy új korszak kezdetét is jelentő, 1969-es idézetet közöl. „Én nem történész vagyok, hanem létrehozom a történelmet. A képeim nem a *döntő pillanat* mámorában születnek. Bármilyen (fotografikus) kép létrehozható, ez a lehetőség csak az egyén gondolkodási és alkotási lehetőségén/tehetségén múlik. A fotográfiai képalkotásnak a legfontosabb eredője az elme.”<sup>40</sup>

Krimms már a hatvanas években elkezdte, az uralkodó, dokumentarista és tiszta fotográfiai irányzatok ellenében a kreatív, direktoriális módban való alkotást. Számos kortársával egyetemben. Mégis, ezeknek az alkotóknak az ismertsége, mind fotográfusi, mind a befogadói oldal tekintetében, közel egyenlő (volt) a nullával. Coleman ennek okául

---

<sup>36</sup> Strand, Paul és Zavattini, Cessare: *Un Paese*, Giulio Einaudi, 1955

<sup>37</sup> vö.: *i.m.*, 251. old.

<sup>38</sup> „The substantial distinction, then, is between treating the external world as a given, to be altered through photographic means (point of view, framing, printing, etc.) en route to the final image, or rather as raw material, to be itself manipulated as much as desired prior to the exposure of the negative.” in: *id. mű*, 251-252. old.

<sup>39</sup> „This posture is not only irrelevant, and (...) often hypocritical, but baseless.” In: *i.m.*, 252. old.

<sup>40</sup> „I am not a Historian, I create History. These images are antidecisive movement. It is possible to create any image one thinks of; this possibility, of course, is contingent on being able to think and create. The greatest potential source of photographic imagery is the mind.” in: *i.m.*, 252. old.

két tényezőt nevez meg: egyrészt a fotográfiatörténet addig (1970-es évek közepe) tartó, kizárólag a tiszta fotografiai módok eredményeit taglaló, és a piktorializmust a modernista szellemű fotografiai törekvések számára káros, és legfőképpen ellenpéldaként kezelő narratíváját, valamint a művészettörténészek és művészetkritikusok általános, többnyire a médiumot nem komolyan vevő, nem elsőrangú művészeti formaként kezelő attitűdjéből is fakadó tudatlanságát a fotográfia médiumáról. Ezek következményeképpen a direktoriális módon dolgozó fotográfusok általános megvetés, és kirekesztettség uralta atmoszférában dolgozhattak, valamint az 1970-es évek környékén megjelenő – a fotográfia általánosan elfogadott művészetté válásában döntő szerepet játszó – a konceptualizmus irányzatához sorolható művészek –, nem tudván arról, hogy milyen, másik dimenziója is van a fotografiai alkotásnak, tudatlanságból ismétlik, néha plagizálják a direktoriális mód gazdag alkotástörténeti korpuszában már létező műveket és eredményeket.<sup>41</sup>

A már általam részletezett, de Coleman által kontextusba hozott prepiktorialista és piktorialista fotóművészeti irányzat által generált viták, szembenállásokon kívül a direktoriális mód tagadása és a tiszta fotografiai irányzat által uralt felszín alatt tartása a direktoriális mód azon tulajdonságából is fakadt, hogy a fotográfia egy olyan, a modernista művészetfelfogás által tagadott, nem sokra tartott oldalát domborította ki, amely a populáris kultúrában lett kihasználva. Ez az oldal pedig a fiktív valóságok közvetítésén keresztüli szórakoztatás, amely már a prefotografikus korszakok óta kódolva van a fotográfia médiumába, ezen, vásári tulajdonságai, a közt szórakoztató és „átverő”, idegen világokba kalauzoló képességei miatt is tekintettek sokan a fotóra művészetidegen médiumként. A nyugati kultúra első találkozása Coleman szerint az efféle fotografikus képekkel, melyek magukban hordozták már a direktoriális mód elemeit is, a sztereográfia kapcsán történt. Ezek a sztereonézőn keresztül megtekinthető, s így a szemlélőt a háromdimenziós valóság ábrándjával elvarázsoló, sok esetben fiktív képek az 1850-es években kerültek be a nyugati emberek háztartásaiba.

A sztereókép és a hozzá társuló sztereonéző az 1851-es londoni világkiállításon debütált, és elnevezése Charles Wheatstone nevéhez kötődik, aki a *térbeli* (sztereosz) és *nézni* (szkopein) görög szavakból alkotta meg az elnevezést. A világpremierig tartó majd két évtizedes a találmányt fejlesztő munka folyamán, készült olyan prototípus is, amely „nyilvánvalóan mutatta a tapasztalat és az azt kiváltó dolog elválását, az élmény

---

<sup>41</sup> vö.: i.m.: 253.

hallucinatorikus, »csinált« voltát.”<sup>42</sup> A bemutató után hatalmas népszerűségnek örvendő találmányt Kolta Magdolna meglátása szerint egyenesen a középkori vásári mutatvány, a guckassten<sup>43</sup> „leszármazottja”, hiszen az otthon melegében a szeteronézőbe kukkantó ugyanazt az élményt kapta, mint pár évtizeddel korábban a mutatványra befizető szórakozni vágyó: „képet az ismeretlenről. Csak az absztrakció szintje, a képközvetítés módja, a valóság-hűség módja változott. S még valami: (...) a néző nem csak megismerte az idegen világot és lakóit, hanem a térélmény azt az illúziót is elültette benne: ő maga is jelen van abban az idegen világban (...).”<sup>44</sup> Ezek a szórakoztatási és oktatási célból létrehozott sztereóképek, amelyek gyakran biblikus történeteket meséltek el képben, de egzotikus, távoli földrészek „bemutatásán” keresztül, a vicces történetecskéken át a pornográfiáig terjedő témakínálattal rendelkeztek, a rendezőiség fogalmához nem csak létrehozásuk tekintetében, hanem megjelenésükben is kapcsolhatóak, hiszen:

„A sztereóképek mélységének érzékelése eltér a festményekétől vagy a fotográfiáikétól. Elsősorban azt érzékeljük, hogy valami egy másik dolog előtt vagy mögött van, a kép távolodó síkok sorozataként jelenik meg előttünk, az egyes képelemek is sík, kivágott formaként mutatkoznak, hasonlóan a régi színpadi szuffitasorokhoz. Nem nehéz észrevenni a rokonságot a kulisszaperspektívák hatásmechanizmusával. A Sztereólátvány hatása nem elsősorban a három dimenzió illúziójában rejlik, az ábrázolt tárgy tapinthatónak, nyilvánvalóan közelinek tetszik.”<sup>45</sup>

A direktoriális mód a populáris kultúrán belül kimutatható még a tizenkilencedik század végén megjelenő reklám- és divatfotográfiában, az erotikus/pornográf fényképekben valamint ironikus módon a tizenkilencedik század végére valóban ízléstelenné vált atelier portréfényképészeten is.

A tanulmány végén Coleman egy fotótörténeti példával támasztja alá a huszadik századi fotókritikában általa kimutatott egyértelmű súlyponteltolódást a tiszta fotográfiai irányzatok felé. A William Mortensen és Ansel Adams között a *Camera Craft* fotós magazin hasábjain lezajlott vita a kívülállónak talán a „kemény, éles, részletgazdag nagyítás fényes papíron (tiszta fotográfia) és a lágyfókuszú, elmosódott élű képek matt papíron

---

<sup>42</sup> Kolta Magdolna: A térélményt nyújtó kép, In: *Képmutogatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete*, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003, 47. old.

<sup>43</sup> A guckkasten zárt, vagy félig zárt doboz, amely egy vagy több betekintőnyílással rendelkezik, az elterjedtebb típusába egy lencsét is beépítettek, s a képet a doboz belsejében a nagyítólencse fókuszába állították. Lehetséges tartozék volt egy negyvenöt fokos szögben álló tükör, mely által a doboz térélményt is nyújtott. Vö.: Vö. Kolta Magdolna: A képnézés magányos öröme, in *i.m.*, 33-38.

<sup>44</sup> In: *i.m.*, 48. old.

<sup>45</sup> in: *i.m.* 46. old.



(piktorializmus)”<sup>46</sup> ellentét feloldhatatlanságában kimerült, de ennél jóval többről volt szó. A vita valójában a fényképész alkotói szabadságáról, azaz a valóság felvétel előtti átrendezéséről, és a fotó exponálás utáni módosításában betölthető szerepének a mértékéről, valamint egy, a művészeti modernizmusban kialakuló médiumdefiníció kialakításáról szólt. Mortensen az Egyesült Államok nyugati partján alkotó, a felvételeit mindig stúdióban készítő, piktorialista felfogás alapján bonyolult, allegorikus utalásrendszerrel átszőtt képeket létrehozó fényképész volt, aki Hollywoodban sikeres reklám és filmfotósként is tevékenykedett, s a kifulladásban lévő piktorialista irányzat egyik meghatározó alkotója volt a harmincas években. Adams pedig a posztstieglitzi éra egyik legerőteljesebb hangja, a purista tiszta fotográfia egyik „radikális” képviselője volt, s egyben az F/64 csoport alapító tagja is. Nézeteik tehát teljesen ellentétesek voltak egymással, s vitájukban, ahogy Coleman fogalmaz: „a Hegelianizmus második szintje nyert: az esztétikai inga a purizmus irányába lengett ki.”<sup>47</sup>

Mivel a fotóról szóló polémia tematikájának egyféle ciklikussága figyelhető meg, muszáj részleteznem az Adams - Mortensen vitát, mert egyrészt kísérteties a hasonlóság a Robinson - Emerson vitával, valamint a majd később megjelenő fotó és valóság, objektivitás és szubjektivitás, analóg-digitális leképezés tematikájú vitákkal is.

A Coleman által sokszor említett *purista* jelző inkább köthető a fényképezés esztétikatörténeti fejlődését meghatározó F/64-es csoporthoz, mint a Strandi modernista, sokszor absztrakcióba hajló tiszta fotográfiai irányzatához. Az F/64-es csoport az Egyesült Államok nyugati partvidékén alakult meg, 1933-ban. Az egyik tag, Willard van Dyke 683-as Galériának nevezett stúdiójában, melynek névadása egyértelmű jelzés és tiszteletadás Stieglitz felé. A tagok között szerepelt van Dyke-on kívül többek között Edward Weston és Ansel Adams is. A csoport a fotográfia esztétikai nyelvezetének a megreformálását tűzte ki célul, és az általuk megdöntendő felfogást a piktorializmus eszmerendszere képviselte, amely még mindig igen nagy hatással bírt az Egyesült Államok nyugati partján. Az alapvetően piktorialista irányultságú, és Mortensennel jó kapcsolatot tartó *Camera Craft* magazin főszerkesztője egy a 683-as galériában látott kiállítás után, érzékelve, hogy valamiféle változást képvisel ez a csoport, felkérte Adams-t egy cikksorozat megírására. Adams *An Exposition of My Photographic technique* című írásával kezdve 1934 januárjától

---

<sup>46</sup> „In the minds of the most, the purist-pictorialist schism was simplistically conceptualized as hard sharp prints on glossy paper versus soft blurry prints on matte paper.” In: *i.m.*, 256. old.

<sup>47</sup> „(...) but second- stage Hegelianism won the day: the aesthetic pendulum swung to purism (...).” In: *i. m.*, 256. old.

áprilisáig ismertette nézeteit a tiszta fotográfiai alapokon nyugvó alkotási módról. Ezzel párhuzamosan Mortensen *Venus and Vulcan: an essay on creative pictorialism* címmel foglalta össze saját gondolatait az alkotói fotográfiáról. Adams és Mortensen két dologban értettek egyet: a fotográfia médiumát lehet művészetként alkalmazni, valamint a fotográfiai műalkotás létrehozásához magas szintű gondolati és technikai felkészültség szükséges.<sup>48</sup> Ezeken kívül semmi másban nem. Adams a 4 részes cikksorozatában szövegezi meg, a gyakran saját csoporttársainak a nemtetszését is kiváltó, manifesztumát, melynek a lényege a következőképpen összegezhető. A művészetként értékelhető fotográfiának élesnek kell lennie, a valóság textúráját pontosan kell visszaadnia és a fekete-fehér kép tónusmenetének hűen kell tükröznie a valóságot. A piktorialista kifejezőmódokat (a fénykép manipulálását) kerülni kell, mert szerinte a fotográfia egy *objektív benyomás* eredménye.<sup>49</sup> Adams ennek ellenére a következő *Landscapes* című cikkében azt ecsetelte egy tájképe kapcsán, hogy milyen szűrőt tett az objektív elé, hogy az általa tapasztalt égszín a nagyításon tónusaiban úgy jelenjen meg, ahogy ő azt szeretné. Mortensen az *Interpretations of reality* című válaszcikkében a fotográfusokat két táborra osztotta fel, a realistákra és a „nemrealistákra” (nonrealists). A cikkében egyrészt elhatárolja magát az amatőr piktorialistáktól, akik egy, a fényképezőgép objektívjére tekerhető lágyítószűrő használatán kívül mást nem tesznek hozzá a giccses képeik létrehozásához, valamint tisztázza, hogy számára a valóság egy tisztelt, de szabadon alakítható nyersanyag, olyan, mint a szobrász számára a márvány. Hangsúlyozta, hogy a *dolog magában* (the thing itself) nem érték, csak akkor az, ha megfelelő eszközként hasznosul a képtideál megteremtéséhez. Tehát a valóság éles, pontos és tónusos visszaadásának semmilyen köze nincs és nem is lehet a képkészítéshez. S megjegyezte még, hogy amit Adamsék művelnek, az az európai Új tárgyiasság másolása, semmi több azon kívül. Mortensen, aki csakúgy, mint később Adams, alkotói módszerét és technikai fogásait számos kiadványban adta közre, és mindezek mellett folyamatos oktatói tevékenységet is végzett, alapvetése volt, hogy az általa megvetett realisták képavadászata helyett, a kamera előtt kell megrendezni a képet. A fotósnek úgy kell dolgoznia, mint egy rendezőnek: létre kell hozni a megfelelő világítást és kompozíciót. A kép készítésekor a több negatív egy papíron való alkalmazása indokolt, és támogatott valamelyik nemeseljárás használata, mert ezekkel könnyedén lehet eltüntetni, láthatatlanná tenni a fotográfikus kép

---

<sup>48</sup> vö.: Alinder, Mary Street: The enemy Mortensen, In: *Group f.64. Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, and the Community of Artists Who Revolutionized American Photography*, Bloomsbury, 2014, 180-193. old.

<sup>49</sup> vö.: uo.

laborban véghezvitt manipulálásának nyomait. Egyik, utolsó cikkében megjegyezte továbbá, hogy ha a magukat puristának tartó realisták módosíthatják a felvételi technikát, hogy az ég színe az általuk favorizált módon jelenjen meg a képen, akkor miért is ne lehetne a képet alkotó vonalakat, formákat, és minden egyebet manipulálni? Adams Antikrisztusnak tartotta Mortensent<sup>50</sup>, és egy levelében, amely csak az 1985-ös monográfiájában<sup>51</sup> jelent meg, azt remélte, hogy neve kitörlődik a fotográfia történetéből, mert Mortensen a művészetben elkövethető legnagyobb bűnnel rendelkezik: a rossz ízléssel.

Reménye igazzá vált, Coleman a tanulmányában megjegyzi, hogy az 1939 és 1964 között kiadott Newhall féle fotótörténetben<sup>52</sup>, sőt, igazából egy, 1976-ig Amerikában megjelent, a huszadik század fotótörténetét taglaló kiadványban sem kerül Mortensen neve említésre. S mivel ez nem lehet más, mint tudatos döntés –jegyzi meg Coleman tanulmánya egy lábjegyzetében–, ez a jelenség a szakmai etikába vetett hitet kezdi ki.<sup>53</sup> Az általa többször említett intézményi háttér egyértelműen a tiszta fotográfiai irányzatot gondolta fontosnak, és propagálta azt. Ez az intézményi háttér a Museum of Modern Art 1940-ben alakult Fotográfiai Osztálya, amelynek első kurátora Beaumont Newhall volt. És mint már említettem, ő a szerzője a *History of Photography* című, első, művészettörténeti kategorizációs igénnyel létrejött fotótörténeti kiadványnak, amely a közelmúltig meghatározó szerepet töltött be a fotográfiaelméletben. Newhall elkötelezett volt a tiszta/purista fotóművészet ideái iránt, és az őt követő kurátorok (Edward Steichen, 1947-1962, majd 1962 és 1992 között John Szarkowski) is mind a tiszta/purista fotográfia szelemisége alapján viszonyultak és alakították a kortárs fotográfiát. Ezen gyakorlatuk pedig meghatározó volt, és nem csak az Amerikai Egyesült Államok fotóművészeti életében.<sup>54</sup>

Ennek (is) köszönhetően, az 1960-as évekig gyakorlatilag a direktoriális módon dolgozó fotográfusok az árral szemben úsztak, és nem jutottak hivatalos megjelenési lehetőségekhez: ki voltak zárva az Amerikai Egyesült Államokban a művészeti intézményrendszerből. A hatvanas évek hozott egyfajta fordulatot, ahol a tiszta fotográfiai eszmerendszer még mindig uralkodott ugyan, de már nem kötelező, sokkal inkább

---

<sup>50</sup> <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/photographer-who-ansel-adams-called-anti-christ-180953525/>, letöltve 2017- 01- 14.

<sup>51</sup> Adams, Ansel, Allinder, Mary Street: *Ansel Adams an autobiography*, Boston: Little, Brown, 1985.

<sup>52</sup> Ezt a későbbi, szerkesztett kiadásokban orvosolták, Coleman már említett lábjegyzete miatt. Vö.: Coleman, A. D.: *Postscript: History of a Footnote*, In: *American Grotesque: The Life and Art of William Mortensen*, Feral House, 2014, 288-291. old.

<sup>53</sup> vö.: Coleman, A. D.: *The Directorial Mode: Notes Toward a Definition*, In: Uő. *Light Readings. A Photography Critics Writings 1968-1978*, Oxford University Press, New York, 1979, 256. old.

<sup>54</sup> Id. bővebben: Philips, Christopher: *The Judgement Seat of Photography*, In: *October*, 1982, 22. szám (ősz), 27-63. old.

választható érvénnyel. A Coleman által felsorolt számos ebben a módban dolgozó fotográfus közül csak azokat említem meg, akik a magyar fotográfiára is kimutatható hatással bírtak az 1970-es, 1980-as években: Les Krimms, Duane Michals, Bruce Nauman.

A tanulmány végső konklúziója, hogy nincs jelentősége a képzőművészek és a fotográfusok foglalkozásbeli megkülönböztetésének. Legyen a fotó médiumával alkotó művész szobrász, festő, vagy fotográfus, a gondolatuk eredője és a médium, amelyen keresztül az érvényesül, láthatóvá, értelmezhetővé válik, az minden esetben ugyanaz: a fotográfia. Ennek a médiumnak megvan a saját történelme, s ez a történet megmásíthatatlan. „Nincs egyensúly a történelmi tudatlanság és az eredetiség között. (...) Az idő úgy tűnik megérett arra, hogy elfogadják a közös gyökereiket, és vonatkozásait, így az egymástól való megkülönböztethetőségen keresztül válnak majd láthatóvá.”<sup>55</sup>

## 1.2. Anne H. Hoy: Megrendezett, átalakított és kisajátított fotográfiák, 1987

Anne H. Hoy könyvében<sup>56</sup> a colemani *direktoriális mód* fogalmát alapul véve, a tiszta és dokumentarista fotográfia ellenében működő fotográfusok munkáit elemzi. Elemzésében öt kategóriát állít fel, így csoportosítja az általa kiválasztott 58 fotográfus alkotásait. 11 évvel Coleman tanulmánya után, annak tanulságait alapul véve megszületik az első, olyan válogatás, amely megkísérli a direktoriális mód műfajosítását és képtípusainak megnevezését. Coleman „hamis dokumentum”<sup>57</sup> fogalmát alkalmazva ezen fotográfiák alapmodelljeként Hoy a színházat jelöli meg, hiszen azok nem a valóságot, hanem valóságpótlékot jelenítenek meg, jellemző rájuk a narrativitás és gazdag érzelmi töltettel rendelkeznek. A stúdió a színpaduk ezeknek a felvételeknek, melyek valóságtartalmukat tekintve sem nem igazak, sem nem hamisak, hiszen a maguk megrendezettségében valóban létrejöttek a kamera előtt.<sup>58</sup>

Hoy egyértelművé teszi, hogy az általa kiválasztott fotográfusok egytől egyig elutasítják a fotóművészet addigi, F/64-es csoport által definiált purista, objektív valóságot visszaadó, a tökéletes fekete-fehér fotografikus képet propagáló esztétikáját ugyanúgy, mint

---

<sup>55</sup> „There is no direct equation between ignorance of history and originality. (...) The moment would seem to be ripe for them to acknowledge their common sources and mutual concerns; their real differences will make themselves apparent in due time.” In. *i. m.*, 257. old.

<sup>56</sup> Hoy, Anne H.: *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Photographs*, Abbeville Press Publishers, New York, 1987

<sup>57</sup> „falsified document”

<sup>58</sup> Vö.: *i. m.*, 6. old.

a Cartier-Bresson nevével fémjelzett „döntő pillanat” mítoszában (elméletén) alapuló street-photographyt, amely a valóságból ragad ki igaznak hitt, aranymetszésbe komponált pillanatok. Vagyis ezek a fotográfusok megkérdőjelezzik a modernizmusban kialakult, alapvetően mechanisztikus jelleggel bíró, formalista médiumdefiníciókat. Elutasításukként pedig az imént említett iskolák tanításai ellenében a hibridizációt (keresztvezést) választják. A fotográfiai nyelvezetet más művészeti ágakból vett eszközökkel gazdagítják, rákérdeznek és eltörlik választott médiumok határait, nem pedig meghúzzák/megállapítják azokat.

Ezen progresszív fotográfusok Hoy szerint két halmazba csoportosíthatóak. Az egyik a későmodernisták halmaza, a másik posztmoderné. A későmodernnek még hisznek a művész zsenijében, és az én azonosságában. Fotográfiai alkotómódjukra a festészet és egyéb grafikai művészetek, a premodernista művészetek, az 1920-as, '30-as évek avantgárdja és a hatvanas évek neoavantgárd törekvései, mint például a performance művészet gyakorolnak jelentős hatást.

A popkultúrából ihletettséget nyerő, és a modernizmussal szembenálló művészek Hoy szerint posztmodern jelzővel illethetőek. Kritikai reflexióval viseltetnek a mindent behálózó médiajelenlét iránt, alkotómunkájukra a kortárs bestsellerek, kasszasiker filmek, a magazin- és reklámkultúra gyakorolnak kiemelkedő hatást. Az egyéni művészeti eredményeket nem tartják fontosnak, inkább a tömegkultúra sztereotípiáit elemzik, vonják kritikai tevékenység alá. „Míg a későmodernisták befelé tekintenek, s önmaguk képzeletét, és állapotát vizsgálják, melyek kifejezését művészeti sokféleséggel hajtják végre, addig a posztmodernek kifelé tekintenek, a közélet képeit tanulmányozzák, s a tömegmédia hatása által kialakult énkoncepciók képezik vizsgálataik tárgyát.”<sup>59</sup> A különbségtétel, az analitikus szem előtt is nyilvánvalóvá válhat, mert Hoy szerint a későmodernisták, akik egy „művészi vállalkozóhoz” (impresario) hasonlíthatóak, valóságot konstruálnak, míg a „művészeti vezetőhöz, vagy utánozóakhoz” (art director, pasticheur) hasonlítható posztmodern a tömegfogyasztásra szánt szimulákrumok dekonstruálásával foglalkoznak.<sup>60</sup> Tehát egy alapvető distinkciót emel be gondolatmenetébe, amely szerint a késő modernista fotográfusok valóságot konstruálnak, a fotográfia objektivitásának elérhetetlenségét (is) deklarálják, míg a posztmodern a média és egyéb kulturális, politikai intézmények

---

<sup>59</sup> „While late modernist photographers look inward, plumbing the imagination or subjective states and expressing them with a variety of fine-art means, postmodern photographers survey the imagery of public life and analyze the self-conceptions that the media urge the public to assume.” In: *i. m.*, 7. old.

<sup>60</sup> vö: uo.

szimulákrumot, azaz másodlagos valóságot generáló műveleteit leplezik le, illetve vonják kérdőre.

Természetesen az általa kiválasztott fotográfusok nem kizárólagosan tartoznak egyik, vagy a másik kategóriába, ami a lényeges, sőt kiemelkedően fontos meglátás, hogy ezek a „fabrikációk” csak fotográfiákként létezhetnek, és ezen művészek a rendezői metódusokkal való kísérletezéseikkel a többi művészeti ággal egyenértékűvé tették a fotográfia médiumát.

A Hoy által megkülönböztetett képtípusok a következők: *narratív helyzetkép* (tableau), *portré és önarckép*, *csendélet konstrukciók*, *kisajátított képek és szavak*, *manipulált fotografikus papírképek és fotó kollázsok*.

A narratív helyzetkép fogalmát a következőképp definiálja: kétértelmű és erős személyes érzelmi töltettel rendelkezik. Az ebbe a típusba sorolt alkotások célzottan nem titkolják megkonstruáltságukat, és azt sem, hogy a szereplők színészek, vagy legalábbis a képen látható személyek szerepet játszanak. A képen ábrázolt illúzió szántszándékkal befejezetlen, így hívja fel a figyelmet a művész, a fotografikus kép létrejöttében betöltött hangsúlyos alakítószerepére.<sup>61</sup>

„Minden helyzetkép kétféle értelmezői megközelítést kíván. *Közelit*, amikor az, egy a szerző-rendező által megkomponált némajáték dokumentuma, és egy, a hitetlenség akart felfüggesztésével szemügyre vett *távolit*, amelyben úgy mutatkozik meg ugyanaz a kép, mint egy narratív festmény, megvilágítva az alkotó esztétikai, kulturális és lelki motivációit. A narrativitás mindkét szinten működik, hiszen a befogadóban a következő kérdéseket generálhatja: kik ezek az emberek, mit jelent ez a szcena? Ez a két szint között létező párbeszéd az eredője a helyzetképekre jellemző iróniának és varázserőnek. A felforgató, misztikus és provokatív tartalommal, az ezeket megjelenítő technikai bravúrral és az erre a képtípusra jellemző felvillanyozó stilisztikai sokszínűséggel a történetmesélés visszatért a fotográfiába.”<sup>62</sup>

A narratív helyzetkép egyik kiemelten fontos tulajdonsága tehát a fotografikus történetmesélés lehetőségének újrafelismerése és alkalmazása a fotóművészet terepén. Az alkotók ezen sokáig tagadott és tiltott eszköz újra beemelése során egy alternatív fotótörténet körvonalait rajzolták meg, hiszen fotóművészeti alkotásaik olyan, az 1970-es, 1980-as

---

<sup>61</sup> vö.: i. m., 9. old.

<sup>62</sup> „Each tableau demands to be considered in two ways: close up, as a record of a pantomime performed by living people assembled by the author-director; from distance (with willing suspension of disbelief), like a narrative painting, for revelation of the aesthetics, culture, and psyche of the artist. Narratives exist on both levels (one asks, who are these people? what does this scene mean?), and the interaction between the two generates much of the irony and appeal of recent tableaux. With this provocative, mysterious, or subversive content, plus technical bravura, and exhilarating stylistic diversity, storytelling has returned to photography.” In: i. m., 9. old.

évekig a fotótörténet homályában tartott alkotók újrafelfedezését, és paradigmába emelését tette lehetővé, mint a már Coleman által is említett Rejlander, Henry Peach Robinson, William Mortensen és végül, de nem utolsó sorban David Octavius Hill. „A megrendezett fotó képtípusa (staged photography) a fotográfia médiumával egyidős (...)”<sup>63</sup>, vonja le a következtetést Hoy.

Mindkét csoport (későmodernnek és a posztmodernnek) fotográfusai a fotóművészeti szerepükön túl, a kompozíciók létrehozásának összetett körülményei miatt betöltik a szerző, rendező, díszletező, világítástechnikus, szereplőválogató asszisztens és néha a képen ábrázolt sztár szerepét is.<sup>64</sup>

Hoy második kategóriája a portré és önarckép, amelyet – lévén a portré műfaja a természeténél fogva manipulatív jellegű, hiszen annak létrehozása mindig bizonyos, a fotográfus és az alany közötti közreműködés eredménye – definiálni szükséges a direktoriális mód korpuszában. A hasonlóság és az invenció fogalmai a rendezői fotográfián belül sokkal árnyaltabbak lettek. Ezt azzal magyarázza, hogy a huszadik század elején, a figurális ábrázolás kötelezettségétől megszabadult festészet mintájára, az 1960-as évekre a fotográfiában is átértelmeződött a portréalany ábrázolásának szigora. „A portréalany felismerhetőségének követelménye, amely tradicionálisan a portré műfajának a sajátja volt, mindkét médiumban fontosságát veszítette.”<sup>65</sup> A hasonlóságra törekvés konvenciójával egyetemben a direktoriális módban dolgozó fotográfusok egyúttal a meghatározó kép (definitive print) fogalmát sem tartják követendő iránymutatásnak. Ez a fogalom az Henry Cartier Bresson elméletével és munkásságával alátámasztott döntő pillanat fogalmának portréfotográfiára hangolt változata. Lényege, hogy a portréalany személyisége a fotográfia aktus során megnyílik, és ezt a mélységet képes rögzíteni a fotográfus a másodperc tört része alatt.<sup>66</sup>

„A direktoriális módban dolgozó portréfotográfusok portréalanyaikat nehezen megfogható és esetleges személyiségként látják, ahogy magukat is. Ennek eredményeképpen sorozatokban, kompozit képekben, kollázsokban gondolkodnak, felborítva a méret, a technika és a prezentáció konvencióit, melyek az előző korszakokban objektivitást kölcsönöztek a portréfotóknak. (...) A portréalany és a fotográfus közötti viszony nem sokban hasonlít a konvencionális társadalmi viszonyokra. (...) a portrék (...) azt a meggyőződést sugallják, hogy a megjelenés pillanatnyiságának nincs

---

<sup>63</sup> „Staged photographs are almost as old, as the medium (...).” In.: *uo.*

<sup>64</sup> *Vö.: uo.*

<sup>65</sup> „Producing a recognizable likeness, one of portraiture’s traditional goals, has lost importance in both media.” In: *i.m.*, 63. old.

<sup>66</sup> *vö.: uo.*

jelentésgeneráló szerepe, és hogy az identitás sokoldalú, ha nem többszörös, és ha valahogy, akkor a művész érzékenységén keresztül ábrázolható.”<sup>67</sup>

A harmadik, Hoy által a direktoriális módban megállapítható és jelentős szerepet kapó képtípus a csendélet, melyet ő, utalva a megrendezettségre, Csendélet konstrukcióknak nevez el. A csendélet műfaja a fényképezés történetében fontos szerepet tölt be, hiszen az egyik első fotografiai technikával létrehozott felvétel is ebben a műfajban készült<sup>68</sup>. Ahogy a portré esetében, úgy a csendélet műfajában is mindig jelen volt az alkotó hangsúlyozott szerepe, hiszen az ábrázolandó tárgyakat mindig el kellett rendezni a kívánt kompozíció és mondanivaló kifejezéséhez. Ez a műfaj az új tárgyiasság és a tiszta fotografiai irányzatokon belül is népszerű volt, ám ellentétben azok tárgyfetisizmusával, valamint az objektumok absztrakcióba hajló ábrázolásaival, és a természet mélyén rejlő ősfomák megmutatni akarásával, a hetvenes nyolcvanas években a csendélet műfajában alkotók nem a külső világban fellelhető tárgyak szépségét, vagy izgalmát keresték, hanem befelé tekintettek, és a tárgyak kompozíciójába rendezésével saját belső világukról adnak számot. Képeik a világ változatos érzékeléséről, és annak elrendezéséről, a magas és a populáris kultúrával való kapcsolataikról az álom és az emlékezés kérdéskörével foglalkoznak.<sup>69</sup> Nem a világ szépségének vagy épp rusnyaságának a bemutatása volt tehát a cél, hanem elvont fogalmak metaforikus és vagy allegorikus kompozíciókon keresztüli megmutatása. Hoy a későmodernista alkotók fő inspirációs forrásaként a szürrealizmust nevezi meg, melynek ihletettsége a tárgyak színpadi elrendezésével kifejezett megszokott világ és a csodák világának összekeverésében érhető tetten. Ez a művészettörténeti párbeszéd még a jungi és freudi archetípusokkal való játékban is felfedezhető. A konceptualista szellemiségű csendélet fotográfia egyik működési alapelvének a fotografiai objektivitás nonszenszére való utalások alkalmazását látja, ahogyan láthatóvá teszik, hogyan válik egy háromdimenziós valóságszelet két dimenziós elvonatkoztatássá. A posztmodern csendélet fotográfia legfőbb ismertetőjegye pedig a giccs és a magasművészet kompozíciókban való összekeverésében érhető tetten. Ez a mixtúra a reklám nyelvezetét használja, illetve forgatja

---

<sup>67</sup> Directorial portraitists see their sitters as elusive and contingent identities, and they see themselves in the same way. As a result, they work with series, composites, or collages, overturning the conventions of scale, technique, and presentation that lent apparent objectivity to earlier photographs. (...) The relation implied between sitter and viewer has little parallel in conventional social relations. (...) the portraits (...) reflect the conviction that momentary appearance holds no key to meaning, that identity is multifaceted, if not multiple, and that personality is defined, if at all, by the shifting perceptions of the artist.” In: uo.

<sup>68</sup> Daguerre: A művész műterme, 1837.

<sup>69</sup> Vö: i.m., 95. old.



ki, és a film, televízió és a reklámpar által életben tartott hamis ideálok létére reflektál, többnyire ironikus módon.<sup>70</sup>

A kisajátított képek és szavak elnevezésű képtípusban a művészek a valóságot adatbázisként vagy archívumként kezelik, s a fotográfiák nem a minket körbevevő háromdimenziós valóságról, hanem az azt már egyszer leképezett, fotótörténeti jelentőséggel bíró vagy talált fotográfiákról készülnek. Hoy ezen kategóriába sorolt alkotók fotográfusi szerepét a művészeti igazgató feladatkörével azonosítja, s művészettörténelmi előzményként a dadaista kollázst jelöli meg. A népszerű kommunikációs formák (televízió, képesmagazin), valamint a tömegfényképezés jelenségét kritikusan szemlélő művészek, egyúttal az 1960-as években értéket nyerő klasszikus fotográfiákra is kritikai attitűddel tekintenek. Hoy ismét opponálja a direktoriális módban dolgozó fényképészeket az f/64-es csoport esztétikai nézeteivel, s megjegyzi, hogy a „kisajátítást” végző fotográfusok nem törődnek a tökéletes papírkép követelményével: kontrasztos, szürke, sokszor láthatóan raszteres papírképek pontosan az Ansel Adams által „szimfónia”-ként felfogott tökéletes minőségű fotótörténeti ikonokat ábrázolják, meglehetősen más „előadásban”, melyek az ő olvasatukban egy fogyasztói társadalom luxustermékei.

Az ötödik, Hoy által felállított kategóriája a direktoriális módnak a fotográfia utólagos manipulációs lehetőségeit gyűjti egybe. Kiemelt alkotó itt Jerry Uelsmann, aki a Stieglitz-Weston érában lekorlátozott sötétkamra használat ellenében alkotott, s laborjának ajtaját a következő felirat díszítette: „Robinson és Rejlander él!”.<sup>71</sup> Utalva ezzel a fotográfiáról alkotott felfogására. Bár, ahogy Európában, úgy az Egyesült Államokban is a fotográfia straight irányzata dominált, a fotográfia utólagos manipulálásának művelői, ahogy Coleman is írta, ellenszélben bár, de alkottak. Hoy néhány iskolát is felsorol, ahol a tanárok nem ódzkodtak a fotográfia médiumának egyéb lehetőségeit is megmutatni a diákoknak. Ide sorolja a Moholy-Nagy László Chicagóban működtetett New Bauhaus intézményét, amely nem mellesleg Coleman szerint is a tiszta/purista fotográfia által leuralt fotóművészeti oktatás és hozzáállás egyik, és talán egyetlen ellenpontjaként működött az államokban.

A kategóriába sorolt fotográfiák közös definíciója, annak ellenére, hogy ahogy a többi, úgy ezek is nehezen definiálhatóak a következő:

„(...) az itt látható fotográfiák a művész utólagos manipulációs lehetőségeire irányítják a figyelmet. Azt a valóságból kifotózott témáról annak a laborban, vagy a stúdióban történt átalakulására helyezik. A

---

<sup>70</sup> Vö: uo.

<sup>71</sup> Vö: i. m., 142. old.

kép exponálásáról a készítésére helyeződik a hangsúly. A Jerry Uelsman által »posztvizualizáció«-ként elnevezett kategória lényege a demonstrálása annak, hogy a fotográfiai nagyítás művelete a jelölés hihetetlenül flexibilis, és mély rendszere, amellyel a fotográfiai kollázshoz építőelemeket gyárthatunk, melyekből egyedi struktúrákat hozhatunk létre, melyek egy kibővített idő- és térérzékről beszélhetnek.”<sup>72</sup>

### 1.3 Michael Köhler: A megrendezett, konstruált és színpadra vitt kép (1989)<sup>73</sup>

Köhler kísérő tanulmánya a fotótörténet második<sup>74</sup>, dedikáltan a megrendezett fotográfia jelenségével foglalkozó kiállításának kísérő katalógusában jelent meg. Köhler nem csak a tanulmány szerzője, hanem a kiállítás kurátora is volt. Köhler az 1980-1989 közötti alkotásokból leszűrhető tanulságokon túl, amellyel a kiállítás foglalkozik, tanulmányában egészen az 1960-as évekig nyúl vissza és onnantól kezdve a kiállítás jelenéig évtizedekre lebontva mutatja be, és értelmezi a kortárs megrendezett fotó kialakulását és változásait. Mivel számos meglátása<sup>75</sup> igen hasznos tézisem többi fejezete szempontjából is, így azokat majd a megfelelő helyeken hozom kontextusba. Most csak a megrendezettség általa adott definíciójával, valamint az abból kimutatható, a fotográfiai modernizmussal szembeni alaptételeit ismertetem.

Az 1980-as években észrevehető fotóművészeti alkotási módok sokszínűvé válása során véleménye szerint a leglátványosabb képtípus az, melyet három jelzővel illet: a megrendezett, konstruált és színpadra vitt. Tanulmányából kiderül, hogy ez a három, a felsorolásból esetlegesen kikövetkeztethető képtípus egyet jelöl. Ezen képtípus esetében a művész reklámfotográfusként vagy filmrendezőként dolgozik: legelőször kidolgozza a képötletet, amely – maradva a filmes hasonlatnál – leginkább forgatókönyvként képzelhető el, majd beszerzi az ötlet megrendezéséhez szükséges díszleteket, jelmezeket, szereplőket válogat, s megrendezi a mindennapokból, történelemből, mítoszokból vagy akár sci-fi-ből

---

<sup>72</sup> „(...) the photographs seen here call attention to the presence of the artist and his manual control of the reproductive machine. They shift attention from the motif in reality to its transformation in the darkroom and studio, from the taking to the making of the photograph. The fabricated photographs that follow are »postvisualizations« in Jerry Uelsmann’s term: demonstration of photography as printmaking, as an especially flexible and capacious system of notation, and photography as collage, a swift system of producing building blocks for unique structures conveying an enlarged sense of time and space.” In: uo.

<sup>73</sup> Köhler, Michael: *Arrangiert, konstruiert und inszeniert - vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden*, In: *Das Konstruierte Bild. Fotografie — arrangiert und inszeniert*, Edition Stemmler, 1989.

<sup>74</sup> Az első, célzottan a megrendezettség jelenségével foglalkozó kiállítás a Van Deren Coke kurálta *Fabricated to be photographed* című tárlat volt, amely a San Francisco Museum of Modern Art-ban került megrendezésre 1979-ben.

<sup>75</sup> A narrativitás, az allegória és fotografikus táblakép fogalmai kapcsán.

ihletettséget nyert gondolatát, a lefényképezendő kompozíciót. „Melyet már a negatívon, vagy az arról készült későbbi nagyításokon nem módosíthat. A megrendezett, konstruált és színpadra vitt fotográfiák más szavakkal szólva, csak a kamera előtt/száma léteznek. És ezek, kevés kivétellel, zárt belső terekben, általában a művész műtermében kerülnek megrendezésre.”<sup>76</sup>

Az élő szereplőkkel létrehozott tablók, amely kifejezés nála is az élőkép műfajával azonosítandó, csak egy a számos módozat közül, amellyel megrendezett fotografikus képet lehet létrehozni. Számos alkotó él ugyanis bábok, vagy egyéb, a felvétel elkészítéséhez létrehozott vagy talált, mesterséges figurák alkalmazásával. Az assemblage, a szobrászat és az installáció-művészet is bővítheti a kört. Ami közös ezekben, az az, hogy „ahogy a személyekkel megrendezett élőképek, úgy ezek is semmivé válnak a felvétel elkészítése után.”<sup>77</sup>

A képtípus definícióját a posztmodern kontextusában bontja ki, mely paradigma definiálását nem végzi el, hiszen az, jegyzi meg Köhler, addig senki által nem lett megnyugtatóan tisztázva. „Meg kell elégednünk tehát a bizonytalan magyarázattal, hogy a posztmodern a közvetlen jelenkor korszakfogalma, amely azt mutatja, hogy már nem a modernitás korszakában élünk, hanem az azt követőben.”<sup>78</sup> Így tehát a fotóművészeti modernitás és a posztmodernitás eltérő szabályai, jellegzetességei azok ütköztetésével mutathatóak be a legjobban.

A fotóművészeti modernitás alatt a Paul Strand nevéhez köthető tiszta fotográfiát, valamint annak európai változatát, az 1929-es FIFÓ<sup>79</sup>-n ismertté lett új tárgyiasság irányzatait érti Köhler. A strandi és az alapvetően azonos renger-patzsch<sup>80</sup> fotográfiaelmélet röviden az

---

<sup>76</sup> „Wobei am belichteten Negativ und den späteren Abzügen keinerlei Veränderungen mehr vorgenommen werden. Das Arrangieren, Konstruieren und Inszenieren des Fotos findet bei diesem Bildtyp, mit anderem Worten, allein vor der Kamera statt. Und das, bis auf wenige Ausnahmen, in geschlossenen Innenräumen, meist dem eigenen Studio de betreffenden Künstlers.” In: i. m., 15. old.

<sup>77</sup> „(...) - die jedoch alle, wie die Tableaus mit mit Personen, eigens für die Aufnahme geschaffen wurden, und nach der Aufnahme wieder verschwinden.” In: i. m., 16. old,

<sup>78</sup> „Begnügen wir uns deshalb zunächst mit den vagen Erklärung, daß die »Postmoderne« ein auf die unmittelbare Gegenwart gemünzter Epochenbegriff ist, der anzeigen soll, daß wir nicht mehr in der »Moderne« leben, sondern in einer Zeit nach der Moderne.” In: i. m., 17. old.

<sup>79</sup> Film und Foto kiállítás, 1929, Stuttgart

<sup>80</sup> Renger Patzsch, Albert: (Würzburg, 1897. június 22. – Wamel Dorf, 1966. szeptember 27.)

Iskolás korában apja gyámkodása alatt ismerte meg és sajátította el a fényképezés technikai alapjait. 1916–18 között harcolt az I. világháborúban, leszerelése után kémiát hallgatott a Drezdai Egyetemen, de tanulmányait 1921-ben félbeszakította. Később a hageni Folkwang Kiadó fotó-archívumának lett munkatársa, ahol többek között Lotte Jacobival dolgozott együtt. Tudományos érdeklődésétől hajtva sok közeli fotót készített növényekről, melyek tucatjai jelentek meg névtelenül a Folkwang Kiadó botanikai témájú kiadványaiban. Ezek a képek már előrejelezték azt az új látásmódot, mely az 1928-ban publikált Die Welt ist schön című főművében mutatkozott

abszolút objektivitás, a tárgyak tisztelete valamint a fotográfia belső törvényszerűségeinek, értsd mechanikus leképezés lehetőségének az ünneplése, és ezen keresztül a fotográfiai médium határainak a meghúzásában foglalható össze. Köhler a két említett szerző írásaiból kiindulva összeállított egy rövid felsorolást a modernista fotográfia esztétikai és filozófiai alapelveiről.

- „a, A fotóművésznek a képet megtalálnia kell, nem pedig létrehozni.
- b, A már kiválasztott valóságselesten változtatást nem hajthat végre.
- c, Az exponáláskor kiemelten figyelnie kell az ábrázolt dolog tárgyas visszaadására. Értsd: érthető, éles rajzolatú és forma- valamint részletgazdag legyen a felvétel.
- d, A sötétkamrában a negatív mindenféle manipulációja tilos.
- e, A nagyításnak technikailag jól sikerültnek és tónusgazdagnak kell lennie. A nagyításon végrehajtott manipuláció is tilos.
- f, A fotóművész kreativitása kimerül a kiválasztott motívum képkihágatának és a megvilágítási idő kiválasztásában, amellyel azt igazságként tudja leképezni. Mindenféle összekacsintás a festészeti vagy a grafikai megoldásokkal tilos, hiszen az csökkenti a fénykép realista erejét.”<sup>81</sup>

A posztmodern fotográfiában, Köhler megállapításai alapján, a felsoroltak ellenében a „mindent szabad” vezérelve a meghatározó, és egy hasonló listában ezen a korlátlan szabadság jellemzőit a következőképpen foglalta össze.

- „a, A fotóművésznek a képeket, képek tartalmát ki kell találnia, sőt, az a legjobb, ha saját maga állítja elő. A pusztá „képtalálás” nem számít már.
- b, Az előállítás mikéntjében nincs szabály. Megrendezheti a kompozíciót saját maga, vagy a művész akár más művészetét is kisajátíthatja ötlete megvalósításához.

---

meg a leghatásosabban. E könyvét a német modernizmus, az új tárgyiasság bibliájának tekintik. Renger-Patzsch kérelhetetlenül szembemegy az expresszionista hatás alatt álló piktorialista fotográfiával: Németországban elsőként utasítja el a fotográfiák bármiféle utólagos technikai manipulációját és a festőies témaválasztást; munkásságát hétköznapi tárgyak, gépek, épületek közeli, a struktúrát precízen bemutató felvételei fémjelzik.

<sup>81</sup> a, Der Kamera-Künstler soll eine Bilder finden, nicht erfinden. b, An dem einmal als Bildmotiv gewählten Realitätsausschnitt darf er keinerlei Veränderungen vornehmen. c, Bei der aufnahme muß er bemüht seindie vorgefundenen Dinge möglichst »sachlich« wiederzugeben, sprich: klar und scharf und ebenso form- wie detail getreu. d, In der dunkelkammer sind keine Manipulationen am belichteten Negativ erlaubt. e, Die Abzüge sollen von höchster handwerklicher Perfektion sein und eine möglichst reiche Skala von Grauwerten aufweisen. Auch an den Abzügen sind keinerlei Manipulationen erlaubt. e, Die Abzüge sollen von höchster handwerklicher Perfektion sein und eine möglichst reiche Skala von Grauwerten aufweisen. Auch an den Abzügen sind keinerlei Manipulationen erlaubt. e, Die Abzüge sollen von höchster handwerklicher Perfektion sein und eine möglichst reiche Skala von Grauwerten aufweisen. Auch an den Abzügen sind keinerlei Manipulationen erlaubt. f, Die kreative leistung des Kamera-Künstlers besteht in der Wahl des Motivs und seiner fotogerechten Wiedergabe durch die Bestimmung von Bildauschnitt, Brennweite und Belichtungszeit. Alles Schielen auf »malerische« oder »grafische« Effekte mindert den Realismus des Lichtbilds und ist daher zu unterlassen.” In: i. m., 18. old.

c, Mindenfajta fényképeszeti technika használata engedélyezett. A művész a felvételeihez minden kötöttség nélkül maga választja meg azt.

d, A negatív és a nagyítás manipulációja nem, hogy megengedett, hanem egyenesen támogatott. Minél ötletesebben valósul meg, annál jobb.

e, A szakmai hozzáértés üdvözlendő, de a tökéletes nagyítást eredményező perfekció nem szolgál mércéül a művek végleges létrehozatalában. A demonstrált dilettantizmus is szolgálhat egy alkotás esztétikai minőségeként.

f, A fotóművészek kreatív teljesítménye aláássa/felülírja a modernista fotográfia igényét a valóság, objektivitás és realizmus iránt. (...)”<sup>82</sup>

Mindezen technikáknak, jegyzi meg Köhler, egy közös célja van: egy autonóm kép-objekt státusz elérése a fotográfián belül. <sup>83</sup>

Köhler, bár tanulmánya elején elhatárolódik attól, hogy pontosan mit is ért a posztmodern fogalma alatt, később mégiscsak árnyalja arról való beszédét, és a megrendezett képek valósághoz való viszonyát Baudrillard hiperrealitás fogalmával árnyalja. A fotográfia, a televízió és többek között a videó az élet minden szegmensébe való betüremkedése, és azok uralmuk alá hajtása egy másodlagos valóságot hozott létre, amely kitakarja a valódit. Míg régen a média által információként sugárzott képeket a minket körbevevő valósággal egybevetve értelmeztük, addig a hetvenes-nyolcvanas évektől kezdve ugyanezen képekből konstruáljuk a valóságtudatunkat. A folyamatos utánpótlással ellátott képtenger a befogadóban is folyamatos képéhséget generál, ezért a hozzászokás miatti rezignáltságból fakadóan képfogyasztásunk felületes, és szükség van a nem megszokottra, a figyelemfelkeltőre. Ezt az éhséget, Köhler meglátása szerint már csak a valóságtól részben elrugaszkodott, a reklám, és játékfilmek képvilágához hasonlóan felépített, és hatásmechanizmussal bíró képek tudják enyhíteni. Ebből következőleg a modernista fotóesztétika, amely „az autenticitás és objektivitás fogalmai mentén működött, és a fikció

---

<sup>82</sup> a, Der Foto-Künstler muß seine Bilder schon erfinden, besser: fabrizieren; das bloße finden reicht nicht mehr. b, Welche Weg er dabei verfolgt, ist ihm freigestellt. Entweder macht er sich die Mühe, seine Sujets vor der Kamera zu arrangieren, konstruieren und inszenieren. Oder er bedient sich Bildern anderer als Ausgangsmaterial für seine eigenen. c, Jede Aufnahmetechnik ist zulässig; sie ergibt sich aus den jeweiligen Absichten des betreffenden Künstlers. d, Jede Manipulationen von Negativ und Abzug ist nicht nur erlaubt, sondern willkommen. Je einfallsreicher sie ausfallen, desto besser. e, Handwerkliche Finesse beim Herstellen von Negativ und Abzug ist geduldet, abewr kein zwingender Maßstab für die Qualität einer Arbeit. Auch demonstrativer technischer Dilletantismus kann eine erfolgreiche Bildstrategie sein. f, Die kreative Leistung de Foto-Künstlers bemißt sich nach seiner Fähigkeit, den traditionellen Anspruch des Kamera-Bilds auf »Wahrheit«, »Objektivität« und »Realismus« zu untergraben. (...)”. In: i.m., 19. old.

<sup>83</sup> Vö: uo.

és objektivitás közötti különbségtétel is a feladatai közé tartozott, (...) elavult.”<sup>84</sup> Ezért nem csoda, hogy a „fiatalabb fotóművészek inkább a reklámfotográfusok és a filmrendezők elveit követik, a fotóriporterekével ellentétben, amely a tiszta fotográfia követőinek a privilégiuma.”<sup>85</sup>

A megrendezett fotó, illetve, ahogy Köhler nevezi, a megrendezett, konstruált és színpadra vitt fotó egy posztmodern képtípus, amely a Baudrillard szimulákrum elméletben kifejtett „hiperrealitás”-sal van párbeszédben. Ezért is zárja ki Köhler az utólagos manipulációt a megrendezett fotó kapcsán, hiszen az az álvalóság, mely a mindennapok során képözönként zúdul ránk, már előzetesen manipulált.

Köhler, a jobb bemutatás érdekében saját maga tematizálta a nyolcvanas évek megrendezett fotográfiákat létrehozó fotográfusok munkáit. A tárlat és a katalógus képanyagának válogatásában az 1979 és 1989 közötti munkákra helyezte a hangsúlyt. Ezért is maradt ki a szelekciójából többek között Duane Michals, vagy Leslie Krimms, hiszen ők már a hatvanas évek végén kialakították sajátos stílusokat. Tézisem szempontjából azonban ezen két alkotó meghatározó fontosságú, annak ellenére is, hogy munkásságuk a szakirodalom által a modern és a posztmodern korszakok közötti összekötő hídként, átmenetként van szűkszavúan definiálva<sup>86</sup>. Szerepük pedig ennek ellenére kiemelkedő, hiszen „csak” fotográfiai végzettséggel rendelkeztek, és megrendezett fotóikkal direkten és radikálisan léptek fel a tiszta fotográfia által képviselt intézményi és művészeti túlsúly ellen.

Köhler öt kategória alapján mutatja be a nyolcvanas évek megrendezett fotográfiáját, ezeket: „önrendezés<sup>87</sup>”, „narratív kép”, „miniatűr színpad”, „csendélet”, „szobrok és installációk” névre keresztelte el.

Az önrendezés kategóriájában alkotót egyszerre tekinti rendezőnek, operatőrnek és színésznek. Hiszen az alkotó önmagát scenírozza a saját maga által kitalált szerepben és díszletek között, és így fényképezi le magát. Az alkotó mindent maga csinál, és ő áll a középpontban. A nyolcvanas évek megrendezett fotóira jellemző, és Köhler által már

---

<sup>84</sup> „(...) muß eine Kamera-ästhetik, die — wie die »direkte« Fotografie — weiter mit Kategorien von »Authentizität« und »Objektivität« operiert und noch sauberlich zwischen Fakten und Fiktion trennen will, (...) hilflos antiquiert wirken.” In: i. m., 23-24. old.

<sup>85</sup> (...) daß jüngere Fotokünstler lieber nach den Prinzipien des Werbefotografen oder Filmregisseurs arbeiten als den des Bildjournalisten, wie es die Vertreter »direkter« Fotografie tun.” In: i.m., 24. old.

<sup>86</sup> A tézisem első fejezetében ismertetett könyveken kívül még a Michel Frizot által szerkesztett, 1996-ban megjelent, és azóta alapműként funkcionáló *New History of Photography*-ben Shelley Rice által írt *Beyond Reality* című fejezetében van róluk szó, mint a posztmodern fotográfiában felmerülő dokumentum-fikció problémakör előfutáiról.

<sup>87</sup> Selbstinszenierungen, Narrative Tableaus, Miniatür-Bühnen, Stilleben, Skulpturen und Installationen.

észrevételezett rejtélyesség narratívája<sup>88</sup> az uralkodó: a konstrukcióknak nincs célzott jelentése, de általánosságban az identitás kérdéskörét boncolgatják. És többnyire egyfajta elszakadást szimbolizálnak a társadalom és a média által elvárt és diktált szerepköröktől. Szerepjátékok, mondhatni, amelyek semmiféleképpen nem tekinthetők önarcképeknek.

A narratív kép kategóriáját az előzőtől a képeken látható színészek számában látja különbözőnek Köhler, hiszen az önrendezésnél mindig egy, itt kettő, vagy több szereplő is játékba van hozva. Ennek ellenére vannak alkotók, akik mindkét kategóriába besorolhatóak. Mindenesetre az ebbe a kategóriába helyezett alkotók tanulmányaik és művészeti képzettségük alapján nem csoportosíthatóak, többen az irodalmi, filozófiai, vagy épp szobrász végzettséggel rendelkeznek. Ennek megfelelően nagyon sokrétű, és igen különböző vizuális produktumokkal szolgálnak, amelyek csoportosítása csak a kompozíciót alakító színészek száma alapján lehetséges. Ennek megfelelően Köhler három szempont szerint osztja fel az ebbe a kategóriába sorolt alkotásokat. Az első, hogy a képeiket látván a befogadó azon kezd el gondolkodni, hogy hogyan lehetséges a fotó médiumához kötött valóságközvetítő szerepet mesterséges, csak az alkotó tudatában létező kép ábrázolására felhasználni.<sup>89</sup> A másik csoportosulás ezt a paradoxont aknázza ki, ezen paradoxon csekély, vagy nagymértékben látványossá tevését. Nem irritálóan, hanem hihetően rendez meg kompozíciókat. Ebből következően a narratív képek tartalmát is könnyen a fotográfiára általánosan gondolt dokumentatív ábrázolással lehet egyenrangúvá tenni, amely ugyanolyan hiba, mint az önrendezéseknek önarcképjelleggel kölcsönözni. És vannak az irritatív jelzővel ellátott megrendezett képek, melyek nem akarnak reálisnak tűnni, az illúzió megjelenítésére való törekvés nyilvánvalóan észrevehető.<sup>90</sup>

A miniatűr színpad kategóriába sorolt képeken nincs élő személy, azokat bábok szerepeltetésével helyettesíti az alkotó. Valamint a felvétel kedvéért létrehozott mini díszletek a „főszereplői” az ezen kategóriába sorolt képeknek. Témájukban és megjelenésükben is többnyire az előző kategóriák keverékét alkotják, csak „élő” személy nélkül. A bábuk és díszletek szabad elrendezése miatt Köhler szerint a megrendezett fotó legköltségesebb és legfantáziadúsabb képtípusa ez.

A csendélet kategória a Köhler féle megrendezett fotó műfaján belül a posztmodern allegóriával egyenlő. Az értelmezéshez összefoglaló jelleggel felvázolja a modern és a posztmodern csendélet általa megállapított különbségeit. A modern fotográfiai csendélet

---

<sup>88</sup> A Köhler által felállított narrativitás fogalmát egy későbbi fejezetben tárgyalom majd.

<sup>89</sup> Vö: i. m.41. old.

<sup>90</sup> vö: uo.

kezdetét 1839-re teszi<sup>91</sup>, míg a festészetben a kezdőpontot a tizenhetedik század közepére teszi. A csendélet fogalma mindkét művészeti ágban ugyanazt jelenti: gondosan kiválasztott tárgyak megkomponált képe. A tárgyak kiválasztása jelentésképző aktussal bír, ezáltal a képen azok nem csak a szemet gyönyörködtetik, hanem a befogadó számára konkrét, intencionált jelentést közvetítenek. A posztmodern fotográfia csendélet is hasonlóan gondosan kiválasztott, gazdag asszociatív tartománnyal rendelkező tárgyak összessége, de ezek ritkán adnak szimbolikus, könnyen dekódolható egységes jelentést. „Inkább allegorikus, amely a befogadó interpretációs lehetőségeit nem korlátozza le, így egységes, igaznak, vagy hamisnak gondolt jelentés nem képződhet.”<sup>92</sup>

A szobrok és installációk nevű kategória és a csendélet kategóriája közötti különbségtétel Köhler szerint is meglehetősen nehézkes, ám a mégis meglévő, markáns különbségeik miatt kísérletet tesz a megkülönböztetésükre. Míg a csendélet kategóriában már létező, szimbolikus vagy antiszimbolikus jelentéssel bíró tárgyak kompozícióba rendezéséről van szó, addig itt a felvétel kedvéért létrehozott „tárgyakról”, installációkról, melyek a felvétel elkészülte után ugyancsak lebontódnak, eltűnnek. Tehát nem lefotografált szobrokról, sokkal inkább „fotószobrokról” kell beszélni, melyek a befogadó számára csak a bemutatott fotográfián léteznek, és sehogy máshogy nem megtekinthetőek, mert nem léteznek azon kívül.<sup>93</sup>

Köhler a megrendezett fotó 1980-as évekre kiteljesedett képtípusában a már képzőművészeti értelemben is komolyan vehető és komolyan vett fotóművészet egyik eredőjét látja. Az általa az 1960-as évektől, Warhol és Rauschenberg szitanyomatokkal való jelentkezésétől datált posztmodern korszakban<sup>94</sup> kiteljesedő megrendezett fotográfiát egyértelműen a konceptualista fotóhasználatból eredezteti. Vagyis az általa szemlézett 1980-as évekbeli megrendezett fotó képtípusai a fotográfia médiumát vizsgáló, a műtárgy státusszal (a kezdetekben) nem törődő, a határokat eltörölő és más, különböző művészeti ágakkal a fotót összevegyítő irányzatból származnak. Ezzel szemben pedig a Szarkowski által teoretikusan árnyalt, de fotóművészeti irányzatként Strandtól eredő tiszta fotográfia irányzata áll, amely minden szempontból ellentétes felfogást és médiumviszonyulást

---

<sup>91</sup> És ezen dátum megadásában nyilvánvalóan téved, hiszen Daguerre stúdióban készített első fotográfiai csendélete 1837-es datálású.

<sup>92</sup> „Eher schon allegorischen Sinn, der unbestimmt bleibt und dem Betrachter die Entscheidung zwischen mehreren Interpretationsansätzen läßt, von denen freilich keiner ganz richtig und keiner ganz falsch ist.” In: i. m. m 42. old.

<sup>93</sup> Vö: i. m., 43. old.

<sup>94</sup> Melyet három szakaszra bont: pionír korszak 1960-1970 között, heroikus korszak 1970-1980 között és a virágkor, amely a nyolcvanas évek. Vö: i. m., 24. old.



képvisel. Köhler is utal a jelenségre, hogy volt/van? az a fotóművészet, amelyet a fotográfusok „csináltak” és az a fotóművészet, melynek alakítói nem tanulták ki a szakmát, és általában festészeti vagy szobrászati előképzettséggel, nulla, vagy nem alapos fotótörténeti ismeretekkel kezdtek a fotó médiumával képzőművészeti értelemben foglalkozni.

A modern-posztmodern paradigmaváltás egyik motorja és egyben nyertese is a megrendezett fotó: „a nyolcvanas évek fotóművészei olyan viszályt (generálnak)? rendeznek meg alkotásaikban, amelyet a modernizmus szent tehenének a levágásaként lehet értelmezni.”<sup>95</sup>

#### 1.4 Direktoriális mód, konstruált, megrendezett fotó

A három bemutatott és elemzett tanulmány az általam vizsgált képtípus megjelenésének és értelmezésének a fejlődését is bemutatja, ezért felmerülnek a kérdések, hogy lehet-e, és ha igen, szükséges-e egy egységes definíciót és elnevezést adni a három tanulmány által felfedezett, szemlézett és alegységekre is bontott képtípusnak? Van-e említésre méltó különbség a definíciók között, amelyeket összeolvasva egy árnyaltabbhoz juthatunk?

Coleman írása egy attitűd felismerése, ezen attitűd működésének a fotográfia történetében a tizenkilencedik század közepétől az 1970-es évekig tartó „történetének” bemutatása, valamint annak beemelése immáron névvel ellátva a fotóelméletbe. Az írás egyik kiemelten fontos aspektusát a tiszta fotográfiai irányzat intézményesült, a piktorializmus örökségével terhelt direktoriális mód repressziójának a fel- és bemutatása adja. Elnevezéséhez és a direktoriális mód jelenségének felfedéséhez, valamint annak definíciójához Coleman, többek között, a Hoy által egyszerűen késő modernistának, Köhler által pedig a konceptualizmusból építkező neoszürrealista alkotókként definiált, Duane Michals, Leslie Krimms munkásságának ürügyén keresztül jut el.

Hoy írása alapvetően Coleman definíciójára épít, és azon keresztül mintegy kanonizálja a rendezőiség tendenciáját a fotóművészetben belül, a hetvenes-nyolcvanas évek direktoriális módban készült munkáin keresztül. Lévé, hogy az ebben a módban létrejött fotografikus képek témájuk alapján széttartóak és így egy képtípusként csoportosíthatatlanok, ezért, kettő kategória kivételével a fotóművészetben belül már

---

<sup>95</sup> Die Künstler/innen der achtziger Jahre inszenieren in ihren Tableaus ein Spektakel, das man als »Schlachtung der heiligen Kühe des Modernismus« bezeichnen könnte.” In: i. m., 46. old.

megállapított képtípusok, vagy azokhoz igen hasonlító, apróságban, bár döntő apróságban eltérő képtípusokon keresztül rendszerezi, és mutatja be az általa direktoriális módon létrehozottnak gondolt fotografikus képeket. Az „újak”, tehát a direktoriális módnak köszönhetően felállított kategóriák a *kisajátított képek* névre, valamint a *manipulált fotografikus papírképek és kollázsok* névre hallgatóak. Hoy tehát nem csak a felvétel előtti valóságmanipulációt, hanem a felvétel utáni, akár a sötétkamrában végrehajtott módosításokat, akár a kész fotografikus kép felületére való belefestést, roncsolás műveletét is összeegyeztethetőnek tartja a megrendezett fotó képtípusával. Hiszen ezeknek is szándékolt, jelentést generáló szerepük van.

Köhler nem foglalkozik Coleman *hamisított dokumentum* fogalmával, hanem megalkotja saját, megrendezett fotó definícióját. Ő kiemelten az 1980-1989 között létrejött megrendezett fotókkal foglalkozik, fogalmát, melyben a fotográfus szerepe, hasonlóan az említett két szerzőnél is, ellentétben áll az egyszerű gépkezelő szerepével, hangsúlyosan az időben exponálás előtti, térben történő rendezési tevékenységre hegyezi ki, kizárja tehát az utólagos manipulációt, és a fotográfiai kép lenagyításakor történő szerzői „belenyúlás” lehetőségét a műbe. Ezen művelet kizárásának legfőbb oka, hogy az általa művészettörténeti, és egyben a témához kapcsolódóan fotótörténeti jelentőségű dátumnak teszi meg 1962-t, amikor is Rauschenberg és Warhol jelentkezett a szitanyomataikkal. Ez a pop-művészetre jellemző technika tisztán mechanikus, azaz az eljárás nem teszi lehetővé a nyomtatásba való beleszólást. A manipuláció csak a nyomtatás előtt végezhető el. Melyet Rauschenberg és Warhol el is végeznek. A technikát kiemelt jelentőséggel ruházza fel, hiszen ennek fényében egy egyértelmű (-nek látszó) tárgyakkal és motívumokkal operáló fénykép is egyenértékűvé válhat a festménnyel, ha az hiperreális, vagyis esztétikailag manipulált, tehát, a képvilága a külső valóságtól független, autonóm<sup>96</sup>. A két technika összehasonlításra azok eredendően mechanisztikus volta ad alapot. A festménnyel való egyenértékűség ebben a kontextusban nyilvánvalóan nem egyfajta neopiktoralizmust jelent, hanem a fotográfia bekerülését a mainstream képzőművészeti közegbe.

Köhler nyilvánvalóvá teszi, hogy az 1980-as évek megrendezett fotográfiáinak elemzésére és bemutatására felállított kategóriarendszere teljesen szubjektív alapokon

---

<sup>96</sup> „Aus sicht der Fotokunst liegt der revolutionäre Aspekt von RAuschenberg und Warhols Siebdruckbildern denn auch woanders. Im Umstand nämlich, daß selbst Fotos trivialer Motivik zu >Gemälden< mutieren können. Sofern sie ästhetischen Manipulationen unterworfen werden, die garantieren, daß ihre Wirklichkeitstreue im Gesamtzusammenhang des Bildes aufgehoben ist. Daß sich die Bildwelt des Werks, mit anderen Worten, auf der Ebene der >Hyper-Realitäten< bewegt, sprich: >autonom< bleibt.” In: Köhler, Michael: i.m., 25.old.

nyugszik. Az azokba sorolt alkotók más értelmezések alapján nyugodtan szerepeltethetők lehetnének egy másikban is, vagy akár egyszerre többben. A kategóriák felállításának alapjait az alkotásokon látható emberi és a tárgyi ábrázolatok által kínált szegmentálás lehetősége adta meg a számára. Az *önrendezés* kategóriában a művész különböző szerepekben készít magáról képet, a *narratív kép* kategóriában több színész alakításán keresztül rendezi meg a fotográfus az általa kitalált képet, a *miniatűr színpad* kategóriában ugyanez történik, csak színészek helyett bábuval, vagy más játékokon keresztül, a *csendélet* kategóriában posztmodern, allegorikus töltettel rendelkező tárgyak kompozícióba rendezése történik, míg a *szobrok és installációk* nevűben a fénykép kedvéért létrehozott, megalkotott szoborinstallációké a főszerep.<sup>97</sup> Mivel a tanulmánya egy kiállítás kísérszövegeként született meg, ezért az általa felállított kategóriák, mintegy a kiállítás befogadását megkönnyítő kategóriáknak tekinthetők, nem kinyilatkoztatások tehát, nem bírnak kötelező használati érvénnyel.

Az 1980-as években megszilárduló megrendezett fotó képtípusa nehezen kategorizálható, és ha ez a művelet egy kurátori, teoretikusi rendszerezési akaratból mégis megtörténik, akkor sem szolgálnak – és bevallottan nem – a később létrejövő alkotások csoportosítására megfelelő alapként, sokkal inkább az adott művek továbbgondolást serkentik az időlegesen adott áttekintési lehetőséggel. Ami biztos, hogy a fotóművészetben belül a megrendezetség a modernista esztétikai definíciók ellentétéként van jelen, és így kiemelkedő szerepe van abban, hogy az alkotói fotográfia képzőművészeti rangra tegyen szert.

A három tanulmány alapján megállapítható, hogy alapvetően kétfajta megrendezett fotó felfogásról beszélhetünk. Az egyik a sötétkamrában végrehajtott manipulációkkal is operáló (kompozit kép, montázs, szendvicsnegatív használat, kitakarás, nagyítás), a valóságban soha nem létező, de a papírképen valóságosnak ható fiktív kompozíciók létrehozatalát takarja. A másik pedig a fényképezőgép által behatárolt térben – amely akár stúdió, akár a kép kedvéért kiválasztott táj, a tárgyalt szövegekben színpadként van megnevezve – létrejött, általában előzetesen már megrajzolt vázlatként létező kép, sorozat megrendezését jelenti. Így bár a valóságban az exponálás kedvéért valóban létezett az a pillanat, amely a fotografikus képen látható, de az minden ízében manipulált – hiszen terv alapján jött létre – szándékolt, és nincs előzménye (nem a valóságfolyamból kiszakított részlet), utóélete pedig a befogadó gondolatában zajlik le, ennyiben tehát fiktív. A konstruált

---

<sup>97</sup> Vö: i.m., 34. old.

jelző a megrendezettségnek egyfajta bővített szinonimájaként van jelen a megrendezett fotóról szóló diskurzusban. A bővítettségét a fotográfia utólagos manipulálhatóságára értem. A megrendezett fotó így lehet az exponálás előtt, a témán keresztül, illetve az exponálás után, a fotografikus kép nagyítása közben véghez vitt manipulációkon, illetve mind két módszer egyszerre történő felhasználásán keresztül konstruált.

A megrendezett fotót létrehozó művészekre alapvetően jellemző, hogy a kép megrendezettségéből az 1970-es évektől kezdve ügyet csinálnak, vagy finoman, vagy irritálóan, de mindenesetben elemzést kívánó úton a befogadó tudtára hozzák, hogy amit lát, az szöges ellentétben áll a megszokott, fotóról alkotott dokumentarista felfogással. Ennek a műveletnek/megjelenítési módnak, a konceptualista fotóhasználattal párhuzamban a hetvenes/nyolcavas években volt provokatív szerepe, hiszen, ahogy mindegyik tanulmányból kiderült, a tiszta fotográfia modernista felfogását opponálták, számos műben direkt propagálva a pillanat megragadása, a mechanisztikus szem és objektív valóság fogalmai mentén működő, meghatározó erejű irányzatot. Még Henry Peach Robinson írta a tizenkilencedik században, hogy az a módszer, amely nem teszi lehetővé a művész számára a beavatkozást, azt nem lehet művészetnek nevezni. Mivel Robinson úgy értékelte, hogy képeit nem szereti a közönség, ha tudják, hogy létrehozottak, konstruáltak, utólag összeillesztettek, ezért nem fedte fel titkát.<sup>98</sup>

A három tanulmány a megrendezett fotó jelenségével művészeti kontextuson belül foglalkozik. A speciális, műtárgy funkcióval rendelkező fotografikus képek alkotói és befogadói lélektanával foglalkoznak. S bár megemlítik, hogy melyek voltak, és melyek továbbra is azok az egyéb fotografiai megjelenési formák<sup>99</sup>, ahol a direktoriális mód dominál, elsődlegesen művészeti kontextusban fejtik ki elemző és bemutató tevékenységüket.

A direktoriális módhoz, illetve a megrendezett fotó képtípusához kapcsolható művelet az alkotó képzettségének a fotóművészeti kontextuson belül történő figyelmen kívül hagyása. A tanulmányírók a képek értékelése folyamán nem tesznek különbséget fotográfus és más képzőművészeti (festészet, szobrászat) területről érkező alkotó között. Sőt, igyekeznek elmosni, vagy legalábbis szaggatottá tenni ezt a cezúrát, amely ugyancsak a tiszta fotografiai irányzat „gettósító” felfogásának egy eredménye. Bár az amerikai és a

---

<sup>98</sup> Garcia, Erin C.: *Photography as fiction*, Getty, 2010.

<sup>99</sup> A megrendezettség a már említett, 19. századi populáris sztereóképeknél is markánsan jelen volt, de ugyanúgy jellemzője volt a posztmortem fotográfiának (lényegében azonos módon az 1870-es évek előtti portréfotográfiával), és többek között a huszadik században a virágkorát élő reklámfotográfiának is az alapja.

nyugat európai képzőművészeti életben is volt egyfajta viszolygás a „fotóművész” elnevezéstől, melynek egy klasszikus elemzését adja Nancy Foote a *The Anti-Photographers*<sup>100</sup> című tanulmányában, de az a konceptualista fotóhasználatot művelő alkotók viszolygása volt a modernista, tiszta fotográfia képviselői által lefektetett szabályrendszerek és megjelenített esztétika ellenében. Ez az elhatárolódás Magyarországon Beke László az 1970-es évek közepén létrehozott *fotó/művészet* fogalmában érhető tetten. A képzőművész és fotóművész közötti kvalitásbeli különbségtétel eltörlésében mindkét esetben kiemelkedő szereppel bírt a megrendezett fotó. A kivitelezettségére jellemző kifinomult technikahasználat, a galéria és múzeumi kontextusba szánt méretes, műtárgyrangú fotó annak megjelenési helyét egyrészt áthelyezte a sajtótermékből a kiállítótérbe, valamint Benjamini értelemben vett aurával ruházta fel a fotót, hiszen az, kiszakítva immáron a galéria kontextusából, visszahelyezve egy akármilyen nyomdai termék oldalára, értékvesztésen megy keresztül. A Köhler által is tárgyalt, a megrendezett fotó, nyolcvanas évekbeli tárgyi megjelenését nagy általánosságban jellemző méretbeli léptékváltás és a színes technikák alkalmazása már a fotografikus táblakép problematikáját előlegezi meg, amelynek Chevrierhez köthető fogalmi definíciója ugyancsak 1989-ből származik.

A megrendezett fotó képtípusa a fotográfia és a valóság viszonyát is újragondolhatóvá teszi, teljesen egyértelmű, hogy a Barthes-i „ez volt” kijelentés nem értelmezhető ezen képtípuson belül. Az ismertett jellemzők inkább arra hívják fel a figyelmet, hogy a fotográfia médiuma és a valóság közötti kapcsolat egyáltalán nem másoláson alapul. A kérdés az 1980-as évek megrendezett fotográfiája megjelenése és bemutatása után pedig nem az, hogy „mi a valóság, hanem hogy annak milyen reprezentációs lehetőségei vannak.”<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Foote, Nancy: *The Anti-Photographers*, In: *Artforum*, 1976. szeptember

<sup>101</sup> „Die Frage ist nicht, wie die Realität sei, sondern welche Modi ihrer Darstellung zur Verfügung stehen.” Zdenek, Felix, Grisebach, Lucius, Stemmer, Wolfgang, Vorvinckel, Andreas: Vorwort, In: *Das Konstruierte Bild. Fotografie — arrangiert und inszeniert*, Edition Stemmler, 1989. 7. old.

## 2. A fénykép felszínén

### 2.1 Azonosítási kísérlet. A szimbolikusként és allegórikusként elgondolható fotóművészeti felfogások

Az eddig ismertetett, a megrendezettség jelenségét elemző és csoportosító elméleti munkákból kiderül, hogy a megrendezett fotográfia képtípusa a tiszta fotográfia által képviselt esztétikai rendszerrel szöges ellentétben áll: sem annak céljaival, sem annak kifejezési és leképezési formáival nem tud, és nem is akar azonosulni. Sőt, a nyolcvanas években kanonizálódott, és legitim jelenlétre szert tett megrendezett fotó képtípusának előfutáraként kezelt, a Coleman direktoriális mód fogalma létrehozásának egyik kiváltó okaként is értelmezhető Duane Michals szekvenciális, és magyarázó, vagy épp megvilágítóan félreértelmezhető szövegrészletekkel ellátott fotografikus munkái egyfajta edukatív szándékosságot is jeleznek a tiszta/purista fotográfiai ideológia tarthatatlanságáról.<sup>102</sup> Ugyanez az edukatív szándék (is) jelentkezik például Arthur Tress *Theatre of the mind* című albumában, amelyhez maga A. D. Coleman írta az előszót 1976-ban, röviddel az elemzett tanulmánya *Artforum*-beli megjelenése előtt. Ebben az előszóban Coleman a hosszú tradícióra visszatekintő, ám a tiszta fotográfiai törekvés erős ideológiai uralma által felszín alatt tartott, eltakart direktoriális mód kapcsán a következőt jegyezte meg:

„Ez a mód a fénykép kedvéért szándékoltan létrehozott, megrendezett eseményen/jeleneten keresztül definiálható a legegyszerűbben. Ezáltal különül el az a befogadónak címzett, kamerán keresztül megmutatott folyamatosan történő, kontrolálatlan, külső valóságtól. Az összes elérhető fotótörténet által figyelmen kívül hagyott direktoriális mód nagy, változatos és becsülésre méltó tradícióval rendelkezik. Nem tudományos és logikai, sokkal inkább a fotótörténetet is átható politika tehet arról, hogy a direktoriális mód bizonyos használóit legitimként, míg másokat illegitimként fogadtak el. Ezen, általában önkényes döntéseknek az oka az egykoron a médium történetét meghatározó/azt író, domináns történészeinek konzervatív ízlésére vezethető vissza.”<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Például Michals *There are things here not seen in this photograph* című, 1977-ben készült fotografikus alkotása, amelyre még visszatérek.

<sup>103</sup> „This mode might most simply be defined as the deliberate staging of events for the express purpose of making photographs thereof - as distinguished from addressing oneself through the camera to an ongoing, uncontrolled, external 'reality.' Though you wouldn't know it from studying any of the available histories of the medium, the directorial mode of photography has a long, diverse, and honorable tradition. Yet for reasons which appear to have more to do with photo-historical politics than with scholarship and logic, certain uses (and users) of the directorial mode have been accepted as legitimate while others have been rejected out of hand. The basis for these usually arbitrary judgements generally boils down to the conservative taste patterns of the medium's heretofore dominant historians.”

Ezen konzervatív ízléssel nem bíró, és a történészek domináns körén is kívülálló teoretikus, Walter Benjamin tekinthető az első egyikének<sup>104</sup>, aki a megkonstruáltság, és az abból adódó olvashatóság lehetőségét a fotográfia médiumához kötötte. A fotográfiával nem kiemelten<sup>105</sup> foglalkozó teoretikus *A fényképezés rövid története* című tanulmányában<sup>106</sup>, a modernista fotográfia egyik meghatározó alkotójának, Albert Renger Patzschnak *A világ szép* című albumát<sup>107</sup> az akkoriban a fotóművészet területén uralkodó *divat*-tal azonosítja, melyet a következő szavakkal jellemez: „Olyan fényképészet lepleződik itt le, amelyik akár egy konzervdobozt is össze tud montírozni a mindenséggel, de arra képtelen, hogy önnön működésének és szerepének egyetlen emberi összefüggését is megragadja; így aztán még ha a lehető legprózaibb témákkal dolgozik is, nem megismerésüknek, hanem eladhatóságuknak az előharcosa.”<sup>108</sup> Ezt a fényképészeti attitűdöt Benjamin a reklámmal és az asszociációval azonosítja, amely igen érdekes művelet, tekintve hogy Renger-Patzsch az új tárgyiasság néven a fotóművészetben jelentkező modernista áramlatnak volt az egyik fő alkotója és teoretikusa, melynek az Egyesült Államokbeli tiszta fotográfia tekinthető elméleti és gyakorlati (fotóművészeti) megfelelőjeként. Ezen irányzatok a lehető legmesszebbre pozicionálták magukat minden olyan fényképészeti leképezési módtól, amely a valóságot, mint olyat bármilyen manipulációval élve képezik le. *A világ szép* című könyvét pedig egyenesen a fotográfiában meglévő festőies áramlatok elleni hadüzenetként értékelték.<sup>109</sup>

A *festőies áramlatok* jelzős szerkezet azontúl, hogy egyértelműen a tiszta/új tárgyilagos fotográfia és az „általa” meghaladni, túlszárnyalni, semlegesíteni akart piktorialista fotóművészet közötti, az előző fejezetekben már többször szóba hozott ellentétre utal, magában foglalja mindennemű, a fotográfia médiumán túli, attól eltérő, a modernista felfogás szerint azt megbolygató alkotói módszert is. A reklámfotó, amely természetét tekintve populáris, és megjelenítődésén keresztül félrevezető: túlreprezentálja

<sup>104</sup> Moholy-Nagy László Benjamin által is idézet mondata kötelezően megemlíthető ebben a kontextusban: „Nem a szöveget, hanem a képet olvasni nem tudó ember lesz a jövő analfabétája.”

<sup>105</sup> A „nem kiemelten” természetesen a megírt tanulmányainak a mennyiségére értendő csupán, hiszen a *Fényképezés rövid története*, és a *Műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című írásai az 1970-es években erőre kapó, a fotó médiumát vizsgálat alá vonó teoretikusi érdeklődés két legfontosabb és legtöbbet idézett tanulmánya volt, és hatásuk a mai napig tart.

<sup>106</sup> Benjamin, Walter: *A fényképezés rövid története*. Ford. Pór Péter, In: Uó: Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok, Magyar Helikon, 1980.

<sup>107</sup> Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön*, Kurt Wolf, München, 1928

<sup>108</sup> i.m., 707. old.

<sup>109</sup> Oehmigen, K.: *Ein Verfechter von Licht und Form. Die Wiederentdeckung von Albert Renger-Patzsch*, Sonntagszeitung (online), 16.11.1997. URL: [sonntagszeitung.ch/1997/sz46/80112.htm](http://sonntagszeitung.ch/1997/sz46/80112.htm). Idézi: Plumb, Steve: *Neue Sachlichkeit 1918-33: Unity and Diversity of an Art Movement*, Rodopy, Amsterdam-New York, 2006. 118. old.

tárgyát, nem azonosítható a modernista fotográfia ezen áramlatával, annak ellenére, hogy mint minden jelentősebb irányzat, úgy az új tárgyiasságra jellemző témaválasztás és fotografikus leképező mód is megjelent a reklámfotográfia eszköztárában. Már csak azért sem, mert a reklámfotográfia, bármennyire is fényképszerű, a piktorialista örökséggel terhelt, s ebbe az örökségbe a megrendezetség is benne értendő, amely a tiszta fotográfia ellentéte.

Renger-Patzsch *Célok* című írásában a következőképpen foglalja össze gondolatait a fotográfiáról.

„A korábbi korszakok művészetében a művészeti kifejezés meghatározó szerepet játszott, habár nem a legfontosabbat. Historikus, vallási, irodalmi impulzusok érvényesültek változó fontossággal a különböző korszakokban. A fotográfia mindig elmaradott ezekről a trendektől. A fotográfiának megvan a saját technikája és a saját eszköze. Ezekkel az eszközökkel történő festői effektusok létrehozása a fotográfust médiumának igazságosságával és egyértelműségével keverik konfliktusba. A festészettel kapcsolatos bármilyen hasonlóság elérése csak felületes lehet. A művészeti értékkel is bíró jó fotográfia titka annak realizmusában van. (...) A formák *mechanikus* reprodukciójára való képesség, melyet a piktorialisták a médium fogyatékoságának tartanak, az a képesség, amely minden kifejező eszköz fölé helyezi azt. (...) Hagyjuk ezért a művészetet a művészekre, és próbáljunk meg olyan fotográfiákat létrehozni, amelyek a *fotószerűségük* miatt maradnak meg, s nem kölcsönöznek semmit a művészetből.”<sup>110</sup>

Benjamin, ahogy *Az alkotó, mint termelő* című írásából kiderül, nem (csak) a fotóművészetben megjelenő és egyeduralkodóvá váló új tárgyiasság fényképezési tendenciájának divatjáról beszél, melyet Mary Warner Marien a következő idézettel mutatott be:

„Ám a stílust már annyiszor ismételték újságokban és folyóiratokban, hogy újszerűsége elhalványult. M. F. Agha (...) a Condé Nast kiadvállalat művészeti vezetője csipkelődve jegyezte meg: »Tojások (bármely formában). Modernista szögből felvett felhőkarcoló. Tíz, sorba állított teáscsésze. Egy

<sup>110</sup> „Artistic expression played a significant role, though not the most important one, in the art of earlier epochs. Historical, religious, literary impulses predominated, although the emphasis shifted at various times. Always lagging behind these trends was: photography. Photography has its *own* technique and its *own* means. Trying to use these means to achieve painterly effects brings the photographer into conflict with the truthfulness and unequivocalness of his medium, his material, his technique. And whatever similarity to works of pictorial art can be attained is, at best, purely superficial. (...) The secret of a good photograph, which can possess artistic qualities just as a work of visual art can, resides in its realism. (...) Let us therefore leave art to the artists, and let us try to use the medium of photography to create photographs that can endure because of their *photographic* qualities — without borrowing from art.” Renger-Patzsch, Albert: Aims. In: *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, szerk.: Phillips, Christopher, New York, MET, 1989, 104-105. old.



gyárkémény egy vasúti híd vasszerkezetéről nézve (modernista szög). Egy légy 2000-szeresére nagyított szeme. Egy elefánt szeme (ugyanilyen méretben). (...) Még több tojás.»<sup>111</sup>

Sokkal inkább az általa a *routinier* fogalmával jellemzett alkotói attitűd divatjáról, amely a következő: „ (...) a *routinier* az az ember, aki elvileg mond le arról, hogy a termelőapparatust a szocializmus irányába megújítsa, s ezáltal az uralkodó osztálytól elidegenítse.”<sup>112</sup> Benjamin az általa az új tárgyiasság irányzatához kötött fotóriport képtípusa kapcsán azt állapítja meg, hogy az a publikációs technikáknak, azaz a fotó technikai reprodukálhatóságának köszönhetően, addig sosem látott tömegeket képes megszólítani, ennek ellenére az nem tesz mást, csak „divatosan”, azaz fogyasztható módon feltárlja az embereknek az addig tömegfogyasztásra alkalmatlan tartalmakat, mint például a „tavasz, prominens személyek, a külföld.”<sup>113</sup> Ebből fakadó páratlan hatalmát nem arra használja, hogy felforgassa a rendszert, hanem arra, hogy ezt az alapvetően szubverzív lehetőséget domesztikálja, és az uralkodó rendet mintegy belülről reformálja meg. „*A világ szép*, ez a címe Renger-Patzsch hírneves antológiájának, amelyben az új tárgyiasság fotóművészete a csúcspontra jutott. Még a nyomort is sikerült divatos művészi tökélyel megközelítenie s így esztétikai élvezet tárgyává tennie.”<sup>114</sup> *A fényképezés rövid története* című tanulmányában a Renger-Patzsch-ról és az új tárgyiasság jelenségéről (amelyhez, és ez nagyon fontos, társította a fotóriport képtípusát is) tett megállapításait a leleplezés és a konstrukció fogalmaival állítja szembe. *Alkotó, mint termelő* című írásában pedig az említett fotóművész és irányzat megnevezése előtt hozza kontextusba azt a fotográfia technikai apparátusához köthető eljárást, melyet egy, a fotó jelentését megváltoztató, bővítő konstrukciós lehetőségként lát: a fotómontázst. „Gondoljunk csak John Heartfield technikájára, amellyel a könyv fedelét a politikai harc eszközzé tudta tenni.”<sup>115</sup> Brecht szavain keresztül azonban a leleplezés és a konstrukció lehetőségei mellett érvel, valamint Peter Smith és Caroline Lefley szerint<sup>116</sup> a tiszta fotográfiát művelőket (vagyis a fotóriportereket is) „kéri” arra, hogy fontolják meg jelenetek létrehozását a fényképezés számára:

---

<sup>111</sup> Marien, Mary Warner: A művészet és tömegmédiák kora. A kísérleti fényképezés, mint stílus. In: Uő. *A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete*, ford.: Gyárfás Veronika, Typotex, 2011. 282. old.

<sup>112</sup> Benjamin, Walter: *Az alkotó, mint termelő*, ford.: Pór Péter. In: Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, 1980. 769. old.

<sup>113</sup> Vö.: i.m. 770. old.

<sup>114</sup> uo.

<sup>115</sup> uo.

<sup>116</sup> Vö.: Smith, Peter, Lefley, Carolyn: *Surrealism and Constructed Photography*. In: *Rethinking photography. Histories, Theories and Education*, Routledge, 2016, 192. old.

„A helyzet ugyanis, írja Brecht »azért bonyolult, mert a valóság egyszerű ábrázolása soha ilyen keveset a valóságról nem mondott. Ha csak lefényképezzük a Krupp műveket vagy az A.E.G. üzemeket, jószerint semmit nem tudunk meg róluk. A tényleges valóság továbbcsúszott: a funkcióba. Az eldologiasodott emberi viszonyok, így például a gyár, már nem fejezik ki magukat az emberi viszonyokat. Tehát *valamit fel kell építeni*, valamit, ami teremtett, nem művi.« A szürrealisták érdeme, hogy egy ilyen értelmű fényképészeti konstrukció kialakításának úttörői voltak.”<sup>117</sup>

Az idézetben kiemeltté tett „valamit fel kell építeni” utalhat egyrészt az avantgárd montázshasználatára, hiszen a szöveg az orosz film említésével folytatódik, amely „a további lépést jelenti az alkotó és a konstruktív fényképészet vitájában.”<sup>118</sup> És utalhat a modernista fotográfia egyik nagy vívmányának, a fotóriport képtípusának a sajtószöveggel való kapcsolatára. Erre a meglátásra ugyanezen tanulmány utolsó bekezdése jogosít fel:

„A fényképezőgép egyre kisebb lesz, vagyis egyre inkább képes arra, hogy tűnékeny és titkos képeket rögzítsen, amelyek sokk hatásukkal le kell, hogy állítsák a néző asszociációs mechanizmusát. Helyébe a megnevezés, a feliratozás lép, amely a fényképezést bevonja az életkörülmények általános irodalmiasodásának folyamatába - ami nélkül, persze, minden fényképészeti konstrukció örökké a körülbeliségben vesztegelne. (...) »Nem az írás-, hanem a fényírástudatlan – mondotta valaki – lesz a jövő analfabétája.« De kevésbé analfabéta-e a fényképész, aki saját képeit nem tudja elolvasni? Nem válik- e a felirat a fénykép legfontosabb részévé?”<sup>119</sup>

A *körülbeliségben veszteglő fényképészeti konstrukció* jelentése, hogy a fotográfia a szövegnek kiszolgáltatott üres jel, tehát egy fotográfia képes különböző jelentések generálására különböző szöveggörnyezetekben. Ahogy arra a brechti idézet kapcsán rámutattak, a fénykép „tartalma természetesen fontos szerepet játszik jelentésének létrehozatalában, de az mindig kényszerített a lehetséges használat által.”<sup>120</sup> Smith és Lefley szerint a fotó, mint üres jel az a kulcsterminus, melynek segítségével a posztmodern teória rámutat a reprezentációs rendszerek igazságtartalmának valóságra utaltságával kapcsolatos ideológiák tarthatatlanságára.<sup>121</sup>

---

<sup>117</sup> Benjamin, Walter: *A fényképezés rövid története*. Ford. Pór Péter, In: Uó: Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok, Magyar Helikon, 1980., 707. old.

<sup>118</sup> uo.

<sup>119</sup> i.m., 709. old.

<sup>120</sup> „Its content will of course play an important part in constructing its meaning but it is always constrained by its potential use.” In: Smith, Peter, Lefley, Carolyn: *Surrealism and Constructed Photography*. In: *Rethinking photography. Histories, Theories and Education*, Routledge, 2016, 194. old.

<sup>121</sup> vö.: uo.

A posztmodern teória az, amely saját korszakára adaptálja Benjamin egy kulcsfogalmát, az allegóriát, amely fogalomnak egy impulzusa, a feliratozás jelent meg a fenti idézetben. Benjamin fotográfiával foglalkozó tanulmányában megjelenő másik allegorikus képtípus a már említett fotómontázs. Mindkettő a fotografikus kép kiszolgáltatottságára, tetszőleges felhasználhatóságára mutat rá, és egyben jelzi Benjamin allegória fogalmának fotográfiára adaptálhatóságát is. Ezt a párosítási lehetőséget folytatta tovább a hetvenes-nyolcvanas évek amerikai művészetének elemzése folytán Craig Owens és Benjamin H. D. Buchloh is, aki szerint az allegorikus többek között a montázzsal azonos: „A montázs munkája az, amelyben minden allegorikus elv beteljesül: a jelentés kisajátítása és kiüresítése, a töredékessé tétel és a töredékek dialektikus egymás mellé helyezése, valamint a jelölt és a jelölő elválasztása.”<sup>122</sup> Owens pedig az allegóriát, melynek a posztmodern művészetben betöltött szerepének elemzését igen mélyrehatóan, és csakúgy, mint Buchloh, Walter Benjamin a *Német szomorújáték eredete* című értekezésére alapozva hajtotta végre, többek között így jellemezte: „(...) az allegória egyszerre egy magatartás és egy technika, egyszerre érzékelés és folyamat. Egyelőre mondjuk azt, hogy mindig az allegória eseményével van dolgunk, amikor egy szöveg a másik által megkettőződik; (...). (...) az allegória eredete a kommentár és az exegézis (...), ahogy Northrop Frye utalt rá, az allegorikus mű hajlik arra, hogy irányt adjon saját kommentárjának.”<sup>123</sup> Innen visszacsatolva látszik alátámasztottnak, hogy Benjamin a fotóriport kapcsán megjelenő feliratot a fénykép legfontosabb részének tekinti, és a fotóriport képtípusát is eltéríthetőnek, alapvetően a manipulációnak kiszolgáltatottnak látja. Benjamin szerint a fotó csak egy felszín, felület, mélység nélkül, és a képaláírás az, amely mélységet, jelentést - legfőképpen forradalmi, antikapitalista töltetet - adhat annak.<sup>124</sup>

Owens, gyakran egészen más jellegű műalkotásokkal kapcsolatos értelmezései illenek a megrendezett fotó képtípusára. Ez persze nem lehet meglepő, hiszen a két részes tanulmányának második felében Barthes *A harmadik értelem. Kutatási jegyzetek Eisenstein néhány fotogramjáról* című, Eisenstein montázs technikáját elemző tanulmányán keresztül eljut ahhoz, és nevén is nevezi a direktoriális módot, melyet ő is a dokumentumszerűvel

<sup>122</sup> Buchloh, Benjamin H. D.: Allegorikus folyamatok. Kisajátítás és montázs a kortárs művészetben, (ford. Müllner András). In: *Enigma*, XVIII. évf, 2011/66. szám, 43. old.

<sup>123</sup> Owens, Craig: Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé (1. rész). In: *Enigma*, XVIII. évf, 2011/66. szám, 26. old.

<sup>124</sup>vö.: Kriebel T., Sabine: Theories of Photography: A Short History, In: Elkins, James (szerk.): *Photography Theory*, Routledge, 2007, 9. old.

opponáltként lát.<sup>125</sup> Ez az opponálás, melyre majd visszatérek, megengedi azt a párhuzamvonási kísérletet, amely rámutathat, hogy a tiszta/dokumentarista fotográfia valamint a direktoriális módból kifejlődött megrendezett fotográfia szembeállítás, ellentéte hasonlóképpen van jelen a fotóelméletben és történetben, mint az esztétikában a szimbólum és az allegória oppozíciója.

Owens tanulmánya alapján a szimbólum „(...) forma és tartalom megbonthatatlan egységét jelképezi, és ez a műalkotást tiszta jelenlétként határozza meg. (...) A szimbólum szinekdoché, rész, mely az egészet képviseli. (...) a szimbólum nem jeleníti meg a lényegét: az maga a lényeg.”<sup>126</sup> Owens az előző meglátást Coleridge-től idézi, s lábjegyzetben összevetésre kínálja fel Goethe „jól ismert vádjával, mellyel az allegóriát illette”<sup>127</sup>, s ezt a goethei definíciót Benjamin is idézte az allegória negatív rekonstrukciójának kialakulása kapcsán.

„Nagy különbség, vajon a költő az általánoshoz keresi-e a különöst, vagy a különösben szemléli-e az általánost. Az első eljárásból keletkezik az allegória, melyben a különös csak példa, az általánosnak példája; a második azonban tulajdonképp a költészet természete: valami különöst fejez ki anélkül, hogy az általánosra gondolna, vagy reá utalna. Aki a maga mélységében megragadja ezt a különöst, az egyúttal megkapja az általánost is, anélkül, hogy észrevenné, vagy csak későn veszi észre.”<sup>128</sup>

Müllner András a következőképpen foglalja össze az allegória és a szimbólum esztétikai ellentétét:

„Ilyen a szimbólum totalitása, mely szerves, »életteli« egységbe fogja a szimbólumot és azt, amit szimbolizál. Ezzel ellentétben az allegória szervetlen és konvencionális nem-művészet, mely a jelentést önmagán kívül tudja. Ilyen a totális szimbólum pillanatnyisága (a villámfény metaforájának diszkurzív hagyománya megvilágító erejű ebben a tekintetben). Ezzel ellentétben az allegória időbeli tartalommal rendelkezik - már az olvasásnak (nézésnek, megfejtésnek) is folyamata van, ahogy a befogadó számba veszi a képrészleteket, hogy aztán összesítve őket kikövetkeztesse az allegorikus jelentést.”<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> vö: Owens, Craig: Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé (2. rész). In: *Enigma*, XVIII. évf, 2011/67. szám, 18. old.

<sup>126</sup> i.m., 34.-35. old.

<sup>127</sup> uo.

<sup>128</sup> Goethe, J. W.: *Sämtliche Werke*. Bd. 1. Die Welt als Wille und Vorstellung. 1. Leipzig o.J., 1892, 314. old. Idézi: Benjamin, Walter: Allegória és szimbólum, In: Uő.: *Kommentár és prófécia*, Gondolat kiadó, 1969, 128. old., ford.: Barlay László

<sup>129</sup> Müllner András: Bevezető az „Allegorikus impulzusok” című összeállításhoz In: *Enigma*, XVIII. évf, 2011/66. szám, 14. old.

Ugyanezen bevezetőben, Lukács Benjamin recepciója kapcsán, adott még egy összefoglalást Müllner arról, hogy az allegória miért nem kívánt forma a realista kánonban: „az allegória az időt, és a történetiséget szubjektivizálja és szétbomlasztja; a szép és szimbolikus egészelvű művészetet, az esztétikát megsemmisíti, vagy másképpen, a művészetet érzéki tapasztalás helyett tudás és hit kérdésévé változtatja (magyarul viszonylagossá teszi); (...).”<sup>130</sup>

Szerves egység, pillanatnyiság, egészelvű művészet, érzéki tapasztalás, a lényeg maga: ezen tulajdonságok a piktorializmus ellenében létrejövő, majd intézményi háttérrel megerősödő, és a hetvenes évekig „egyeduralkodó” tiszta/purista fotográfiai irányzat – melynek európai megfelelője az új tárgyiasság fotográfiai irányzata, és az abból kifejlődő többi, a fotó „valóság visszaadó” képességét hangsúlyozó irányzat – jellemzői is lehetnének. Az egyik lehetséges, bár elég közönségesnek tűnő azonosítási lehetőség, hogy a tiszta fotográfia, ahogy a szimbólum, egy, azt megelőző korszakban „uralkodó” irányzat ellenében erősödött meg, és nyomta el azt. És miként az allegória, úgy a megrendezett fotó direktoriális módként volt jelen ebben a paradigmában, mint „sötét háttér”<sup>131</sup> néhány, az ellentétes művészeti irányzatot képviselők munkáiban. S a direktoriális mód, ahogy a megrendezett fotó képtípusa is a posztmodern művészetet elemző teoretikában nyert felismerést és létjogosultságot, mely művészetet, ahogy Owens összefoglalta, „valóban egyetlen, koherens impulzussal lehet azonosítani, és hogy a kritika képtelen lesz számot adni erről az impulzusról, amíg az allegóriát esztétikai tévedésnek tartja.”<sup>132</sup>

## 2.2 A tiszta fotográfia, mint szimbolikus

A tiszta fotográfiai irányzat eredendően a modernista művészet integráns része, ám azon belül egy elkülönült, a fotóművészetet minden egyéb művészeti ágtól függetleníteni akaró irányzat, amely saját történetét tekintve több részre tagolható, de a részek között eszmei, ideológia különbség csak kis mértékben van, ha egyáltalán. Az Amerikai Egyesült Államokban jött létre, de már Paul Strand kapcsán többször is jeleztem, hogy ugyanez az irányzat hasonló eszmei alapokon Európában is kifejtette hatását.

---

<sup>130</sup> i.m., 21. old.

<sup>131</sup> Walter Benjamin metaforikus allegória megnevezése

<sup>132</sup> Owens, Craig: Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé (1. rész). In: *Enigma*, XVIII. évf, 2011/66. szám, 31. old.

Beaumont Newhall a „tisztá fotográfia” elnevezés megjelenését 1904-re datálja, amikor is a huszadik század elejei progresszív művészek fő szlogenje a „Funkciót követi a forma” lett. Ez a megállapítás felszólításként jelent meg Sadakichi Hartmann egy 1904-es Fotószeccesszió kiállítás kapcsán írt kritikájában, melyben ő elítélte a piktorialista eljárások alkalmazását, s felszólította a piktorialistákat, hogy dolgozzanak *tisztán*. „Bízz a kamerádban, bízz a szemedben, a jó ízlésedben és a kompozíciós tudásodban (...). (...) türelmesen várd meg, míg az elképzelt jelenet vagy dolog a maga legszebb valójában megjelenik, s komponáld meg a képet, így a negatív tökéletes lesz, s nem, vagy csak csekély mértékben kell majd azt manipulálni.” Hartmann meglátása elég forradalmi volt ebben a korszakban, így hozzá is fűzte kíváncsiához a következőt: „Nem szeretném, hogy (a fotó) kevésbé legyen művészi, mint ma, azt szeretném, hogy sokkal inkább az legyen, csak legitim úton. Szeretném, ha az alkotó fotográfia szépművészetként lenne elfogadva, (...) és meggyőződése, hogy ezt csak a tiszta fotográfia által érheti el.”<sup>133</sup>

Mint már a dolgozatomban említettem, hivatalosan Paul Strand 1917-es, *Camera Work* magazinbeli megjelenését tekintik a tiszta fotográfiai irányzat kiindulópontjának. Strand képeit Stieglitz brutálisan direktnek, tisztának és minden manipulációtól mentesnek értékelte<sup>134</sup>, és ez lett az új irány, amely mentén beszüntette a maga részéről a piktorializmus támogatását.

Strand a *Camera Work* utolsó számába írt, s leköszölt képei kísérőjeként megjelent esszéjében vázolja fel a huszadik század hetvenes évekéig tartó, és szinte ellenvetés nélkül uralkodó fotóművészeti attitűd alapjait.

„A fotográfia, amely a tudomány eddigi egyetlen hozzájárulása a művészethez, létezésének okát, mint minden más médium, páratlan jelentésében találja meg. Ez az abszolút, fenntartás nélküli objektivitás. Eltérő módon a többi, antifotografikus művészettől, ez az objektivitás a fotográfia lényege, az ereje és egyben a határa is. (...) Minden médium ereje a puritán használatban rejlik, s minden elegyítési kísérlet olyan halott dolgokban ér véget, mint a (...) guminyomat, olajnyomat stb, amelyben a beavatkozás és a manipuláció a festeni akarás impotens vágyának a kifejeződése. A fotográfus problémája ezért, hogy tisztán lássa a határokat, és ezzel együtt médiumának teljes potenciálját,

<sup>133</sup> „Rely on your camera, on your eye, on your good taste and your knowledge of good composition, (...) patiently wait until the scene or object of your pictured vision reveals itself in its supremest moment of beauty, in short, compose the picture which you intend to take so well that the negative will be absolutely perfect and in need of no or but slight manipulation. (...) I do not want him to be less artistic than he is today, on the contrary I want him to be more artistic, but only in legitimate ways. (...) I am equally convinced, that it can only be accomplished by straight photography.” Hartmann, Sadakichi: A Plea for Straight Photography. *American Amateur Photographer*, vol. 16, 1904, 101-109. old. Idézi: Newhall, Beaumont: Straight Photography, In: *The History of Photography*, Museum of Modern Art, New York, 2002, 167. old.

<sup>134</sup> Id. i.m. 172. old.

amelyek a becsületesség és a látás intenzitása. Ezek az előfeltételei az élő kifejezésnek. Ez a (fotográfus) előtt álló dolog feltétlen tiszteletét jelenti, kontraszthatáson (a színek és a fotográfiának nincs egymással dolga), az emberi kézügyességgel meghaladhatatlan, szinte végtelen tónusokon keresztül. Ennek az elérése trükkök és manipulációk nélkül a tiszta fotográfiai módszerrel hajtható végre/tökéletesíthető. Ennek az objektivitásnak a szerkezetében rejlik az, ahogy a fotográfus nézőpontja az Élet felé irányul, és ahol az érzéseken és az intellektuson, vagy mindkettőn keresztül megszületik az a formális koncepció, amelynek az expozíció előtti jelenléte olyan fontos, mint a festőnek, mielőtt megérinti a vásznat az ecsetével.”<sup>135</sup>

Az objektivitásnak a fotográfia lényegéként történő meghatározásán túl megjelenik ebben a szövegben az alkotó fotográfia médiuma a határainak felismerése, és azok át nem lépésének a fontossága, a valóságban fellelhető dolgok feltétlen tiszteletben tartása, amely gesztus nyilvánvalóan a valóság folyamatába történő be nem avatkozást jelenti, ezzel kapcsolódik össze a mindenféle trükk és manipuláció elvetése is. Így jeleníthető meg az „élet”, a szerves egység és igazság. A tudomány szerepe, amely a fényképezőgép által garantált mechanisztikus (így a létrejövő fotografikus kép igazságában megrendíthetetlen) leképezésben nyert alakot, és amely Strand szerint először járult hozzá a művészethez, alátámasztotta az annak feltétlen objektivitásába vetett hitet. Hiszen a „tudományos megfigyelés alapja a megfigyelt és a megfigyelő között tátongó szakadék volt, amely nem ismerte el, hogy a fényképész manipulálhatja megfigyelése tárgyát (...).”<sup>136</sup>

A fotográfiai médium művészeti használatának, egyéb művészeti ágaktól történő teljes izolációjára tett igénye formálódott meg tehát Strand szövegében, és ezt az igényt radikalizálta tovább a strandi örökségből építkező F.64 csoport, amely egyik prominens

---

<sup>135</sup> „Photography, which is the first and only important contribution thus far, of science to the arts, finds its raison d'être, like all media, in a complete uniqueness of means. This is an absolute unqualified objectivity. Unlike the other arts which are really anti-photographic, this objectivity is of the very essence of photography, its contribution and at the same time its limitation. (...) The full potential power of every medium is dependent upon the purity of its use and all attempts at mixture end in such dead things as the (...) gum print, oil print, etc in which the introduction of hand work and manipulation is merely the expression of an impotent desire to paint. The photographer's problem therefore, is to see clearly the limitations and at the same time the potential qualities of his medium, for it is precisely here that honesty no less than intensity of vision, is the prerequisite of a living expression. This means a real respect for the thing in front of him, expressed in terms of chiaroscuro (color and photography having nothing in common) through a range of almost infinitesimal tonal values which lie beyond the skill of human hand. The fullest realization of this is accomplished without tricks of process or manipulation, through the use of straight photographic methods. It is in the organization of this objectivity that the photographer's point of view toward Life enters in, and where a formal conception born of the emotions, the intellect, or of both, is as inevitably necessary for him, before an exposure is made, as for the painter, before he puts brush to canvas.” Strand, Paul: *Photography*. In: *Alfred Stieglitz: Camera Work. The Complete Photographs*, Taschen, 1997, 780. old.

<sup>136</sup> Marien, Mary Warner: *A modern élet. Az eredeti*, In: Uő. *A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kulturtörténete*, ford.: Gyárfás Veronika, Typotex, 2011. 247. old.

tagjának ideológiáját részben már bemutattam a dolgozat első fejezetében, az Adams (tisztá/purista fotográfia) és Mortensen (piktoralista fotográfia) 1932-es vitája kapcsán.

Ennek a csoportnak volt a tagja Edward Weston is, aki a modernista fotográfia egyik alapszövegének a szerzője, és az ebben a fotófelfogásban meghatározó iránymutatásként, alapelveként szolgáló *pre-vizualizáció* fogalmának a létrehozója.

Weston 1943-as *Fotografikusan látni*<sup>137</sup> című tanulmányában a fotó-festészet ellentét már mondhatni sztenderd felvázolásán keresztül mutatja be a tisztá/purista fotográfia általa vélt előnyeit és az önálló fotóművészet esztétikai alapjait. A még mindig létező piktoralista hagyomány mögött azt az ideológiai alapvetést látja, hogy annak képviselői szerint a tisztá fotográfia a fényképezőgép terméke csupán, s ezért az nem lehet művészet. Ezen általa vélt rossz beidegződés felszámolása érdekében két alapvető, a fotográfiát minden egyéb grafikai művészettől megkülönböztető alkotóelem bemutatását hajtja végre: a felvételi eljárás (exponálás) folyamatát és a fotografikus kép természetét.

A fotográfia különlegességét minden más vizuálisan leképező művészettel szemben a képalkotás azonnaliságában, pillanatnyiségében látja Weston, ebből következik, hogy míg a festő, vagy a szobrász megváltoztathatják alkotás közben az előzetes terveiket, és akár meghatározatlan ideig dolgozhatnak egy adott alkotáson, addig a fotográfus „a munkafolyamatát nem nyújthatja el. A felvétel rövid ideje alatt nem lehetséges sem megállás, sem változtatás, sem újragondolás. Abban a pillanatban, hogy az objektívsapkát eltávolítja, a látómező minden eleme megörökítődik, kevesebb idő alatt, mint ahogy az a fotográfus szeme által érzékelhetővé válik.”<sup>138</sup>

Az így megörökített kép kettő, csak a fotográfiára jellemző tulajdonsággal bír: vizuális értelemben vett élességgel, és a feketéből fehérbe tartó tónusok gazdagságával. Ez a két, manuális, kézi beavatkozással elő nem idézhető tulajdonság képezi Weston szerint a fotográfia védjegyét. Ez pedig nem más, mint a fotografikus kép transzparens, áttetsző volta.

Az utólagos manipuláció kizárásával és a fotografikus exponálás pillanatnyiségével indokolja Weston a tételmondatát, mely szerint „a végleges nagyításon látható képet az expozíció előtt látni kell.”<sup>139</sup> Mielőtt párhuzamot vonnánk az eddig, és a továbbiakban is ezzel az attitűddel opponált, hetvenes - nyolcvanas évek megrendezett fotográfia

---

<sup>137</sup> Weston, Edward: Seeing Photographically, In: Hershberger, Andrew (szerk.) *Photography Theory*, an Historical Anthology, Wiley Blackwell, 2014, 133-135. old.

<sup>138</sup> „But the photographer's recording process cannot be drawn out. Within it's brief duration, no stopping or changing or reconsidering is possible. When he uncovers his lens every detail within its fields of vision is registered in far less time than it takes for his own eyes to transmit a similar copy of the scene to his brain.” In: i.m., 134. old.

<sup>139</sup> „(...) the finished print must be created in full before the film is exposed.” In: uo.



képtípusával, hangsúlyozni szükséges, hogy Weston, és a tiszta/purista fotográfiai alkotó mód nem a fényképezőgép számára létrehozott látványok létrehozásáról beszél, hanem a fotográfus technikai felkészültségéről és a fotográfusi látás képességéről, amely segítségével a beavatkozási szándék nélkül megközelített természet/valóság/élet által felkínált pillanatok, szervesen tudja megörökíteni. Ezeken a gyakorlással és tapasztalattal kialakítható képességeken keresztül tudja majd azonnal az előtte megjelenő értékeket és elemeket az elkészíteni vágyott fotográfián keresztül megmutatni. Weston, ahogy Adams is az esetek döntő részében állványra helyezett, nagyformátumú kamerával hozta létre a felvételeit, és a previzualizáció módszere az Adams által kidolgozott zónarendszernek<sup>140</sup> való megfelelést is szolgálta.

Ez az előzetes és utólagos manipulációt is kizáró, és a fotográfus látásán alapuló fotóművészeti ideológia tehát a fotografikus kép objektivitásában és realizmusában találta meg az esztétikai értéket. A zónarendszer használatával létrehozható volt a tökéletes tónusmenetű fotografikus kép, amely mintegy „lejött a falról”, illetve ablakot nyitott a „valóságra”. Ez a törekvés a fotografikus kép transzparenciáját, áttetszőségét erősítette meg, húzta alá, és tette meg a fotóművészet modernista, egyéb művészeti ágtól (legfőképpen a festészettől) elkülönülni akaró médiumdefiníciós jelentőséggel bíró tulajdonságává.

Meg kell jegyezni, hogy Weston, mint a puritán fotográfia egyik nagy ideológusa és gyakorlója, az a művész, kinek néhány, igen kiemelkedő munkája határozottan a direktoriális mód jegyeit viseli magán. „Edward Weston nem direktoriális módban alkotott, mikor lefotózta a halott pelikánt Point Lobos partjainál, de akkor biztosan, mikor behelyezte azt a zöld paprikát egy bádogtölcsérbe a műtermében, és nagyon tudatosan rendezett, mikor megalkotta háborús szatírát (mint a »Dinamikus szimmetria« címűt), vagy az 1931-es felvételét, amelynek címadásában szükségesnek is érezte jelezni azt: »Kagyló és szikla (elrendezés)«.”<sup>141</sup>

Amellett sem mehetek el szó nélkül, hogy Clement Greenberg, az amerikai formalista művészetelmélet legfőbb ideológusa a *Kamera üvegszeme* című, Edward Weston

---

<sup>140</sup> Az Ansel Adams által kidolgozott zónarendszer a fotográfiai leképezés minden mozzanatának összehangolt működtetését jelenti. Ezzel a rendszerrel érhető el a fotográfus által látott és leképezni akart tökéletes tónusmenet a fekete-fehér nagyításon. Páratlanul valóságghű és részlet teli nagyítások érhetőek el a helyes alkalmazásával. Bővebben ld.: Szilágyi Sándor: *Ansel Adams zónarendszere*, Pelikán könyvkiadó, 1995.

<sup>141</sup> Edward Weston was not functioning directorially when he photographed a dead pelican in the tidepools of Point Lobos, but he surely was when he placed a green pepper inside a tin funnel in his studio; and he was doing so consciously when he made his wartime satires (such as „Dynamic Symmetry”) or the 1931 image which he felt necessary to title „Shell and Rock (Arrangement).” In: Coleman, A. D.: *The Directorial Mode, Notes Toward a Definition*. In: *Light readings. A Photography Critics Writings 1968-1978*, Oxford University Press, New York, 1979, 251. old.

Museum of Modern Art-beli kiállításáról írt, a fotótörténetet is röviden összegző kritikájában,( amelyben a fotográfiát a művészeti médiumok közül a legáttetszőbbnek nevezi), Westont pontosan az erre való törekvésében illeti negatív kritikával. „Weston művészetének hiányossága a rossz témaválasztásból fakad: ez képei témája iránt táplált nulla és médiumának technikai sajátosságai iránti maximális figyelméből látható a legjobban. Végző soron ez a fotó és a festészet keverése miatt van, ami itt nem is annyira hatáselemeik összekeverését, mint inkább a világhoz való közelítésmódjuk összekeverését jelenti. Az ilyen műveletekből többnyire művészieskedés lesz művészet helyett.”<sup>142</sup> Greenberg szerint Weston fotóművészete tehát nem érte el azt, melyet ideológiailag az alkotója hangoztatott. Greenberg formalista művészetelméletének további hatására, az ugyancsak tiszta/purista fotográfia gyakorlatát támogató John Szarkowski a fotóművészeti kép ablak és tükör fogalmainak mentén történő elemzésének ismertetésekor még visszatérek.

### 2.3 (A tiszta/purista) fotográfia áttetszősége

Greenberg művészetkritikájában a fotográfia transzparenciáját – csakúgy, mint a tiszta/purista fotográfia művészei – a fotográfia és a fotóművészet médiumának egyik legfontosabb karakterének, ha nem az esszenciájának tartotta. „A fotográfia a legáttetszőbb a művészeti médiumok közül, melyet ember eddig kigondolt vagy feltalált. Feltehetőleg ezért bizonyul olyan nehéznek, hogy a fotográfia meghaladja elmaradhatatlan funkcióját, mint dokumentum, és egyben műalkotásként is funkcionálni tudjon. De van rá bizonyítékunk, hogy ez a két funkció egymással összeegyeztethető.”<sup>143</sup>

A bizonyítékát ennek Greenberg a szerinte a fotográfia médiumába kódolt lehetőségnek, az *irodalmiasságnak* a helyes kiaknázásában véli felfedezni. Az irodalom és a fotográfia összeegyeztetése, az irodalmi műfajok: anekdota, elbeszélés vizuális megjelenítésének művészeti feltételként való előírása a médiumspecifikáció fő teoretikusától igen meglepően hangzik. Tekintve, hogy Greenberg minden művészeti ágat a saját jellemzői, és alkotási módjainak megfelelő működési módban értékelt csak, azaz irtózott a művészeti ágak keveredésétől, az intermediális alkotási módoktól, magyarázatot

---

<sup>142</sup> Greenberg, Clement: A kamera üvegszeme. In: Clement Greenberg: A fényképezőgép üvegszeme, In: *Laokoón*, 7. szám, 2014. [http://laokoön.c3.hu/dok/greenberg/04.a\\_fenykepezogep\\_uvegszeme.pdf](http://laokoön.c3.hu/dok/greenberg/04.a_fenykepezogep_uvegszeme.pdf) (letöltve 2017. május 17.)

<sup>143</sup> uo.

igényel ezen kijelentése, hiszen a fotó kapcsán következetesen a saját, radikálisan purista művészetelmélete ellen beszél. Vagy legalábbis úgy tűnik.

Greenberg a fotográfia festészettel történő kapcsolatán keresztül vizsgálódva jutott el ehhez a meglepő kijelentéséhez, melyet egy másik, fotóalbumok recenziójaként írt kritikájában ugyancsak megismételt, aláhúzva ezzel meggyőződését. „A kiemelkedő és maradandó fényképfelvételek alapja történeti és elbeszélői, riportszerű, legfőbb értékük nem a tiszta képiségből ered. Ha a fényképezés művészet, akkor annak jellege inkább irodalmi, mint bármi más. A médium áttetszősége okán a lefényképezett dolgok valós és művészi jelentése közötti távolság talán még kisebb, mint a prózában.”<sup>144</sup> A fotográfiát művészetté tehető irodalmias fogalma egyrészt a médium, általa hangoztatott, áttetszősége okán nyer fontosságot. Ez az áttetszőség az, amely alapján véve különíti el a fotográfiát a festészettől, hiszen Greenberg szerint –ahogy az *Új Laokoon felé* című tanulmányában megírta – a festészet az, amire ránézünk, s ez a „ránézés”, a médium testének láthatóvá válását/előtűnését jelenti. Ez egy több évszázados művészeti fejlődés eredménye, amelyen keresztül a fotográfia által most képviselt perspektivikus, realista ábrázolástól: „ablakszerűségtől”, láthatatlan médiumtesttől jutott el. A festészet tizenhetedik-tizennyolcadik századi „testnélkülisége” a kor vezető művészeti ágához, az irodalomhoz való hasonulásban alakult ki. Amely folyamat, azon túl, hogy bizonyította, a festészet technikai szempontból már elég érett ahhoz, hogy elleplezze saját médiumát: a művész már képes volt arra, hogy átvegye a hatalmat a mű anyaga felett, azt okozta, hogy „a XVII.-XVIII. századi festészet az irodalom hatásaira vadászva a legtorzabb művészeti ággá vált.”<sup>145</sup> Mert olyan „realisztikus illúziót” hozott létre, amely a „szentimentális és szónokias irodalmat” szolgálta ki.<sup>146</sup>

A festészeti realizmus, amely történeteket jelenített meg illuzórikus módon, Greenberg szerint lemondott médiumáról, amely így „üres” és „meghatározhatatlan” lett, melyet „éppenséggel lélegzetből vagy plazmából is formálhattak volna.”<sup>147</sup> Ez az állapot az avantgárd festészet tevékenységével számolódott fel, amelynek során a lapos képsík lett a meghatározó, eltörlődött a perspektivikus tér, így a festészet megszabadult az utánzástól, mely kifejezést Greenberg az „irodalmi” szinonimájaként használ. És így a „képsík egyre

---

<sup>144</sup> Greenberg, Clement: A fényképezés diadalai és emlékművei, In: *Laokoón*, 7. szám, 2014. [http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/14.a\\_fenykepezes\\_diadala\\_es\\_emlekmuevei.pdf](http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/14.a_fenykepezes_diadala_es_emlekmuevei.pdf)

<sup>145</sup> Greenberg, Clement: Egy újabb Laokoón felé, In: *Laokoón*, 7. szám, 2014. [http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/03.egy\\_ujabb\\_laokoon\\_fele.pdf](http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/03.egy_ujabb_laokoon_fele.pdf), ford: Heszky András

<sup>146</sup> Vö: uo.

<sup>147</sup> Uo.

laposabb és laposabb lesz, és ezzel a mélység fiktív síkjai összenyomódnak és kisimulnak, míg nem egyetlen sikként találkoznak össze a valódi anyagi képsíkon, amely már a vászon valós felszíne.”<sup>148</sup>

Mivel a fotográfia médiuma Greenberg szerint eredendően transzparens (aki ezt figyelembe nem véve a fotográfia médiumát más alkotói attitűddel alkalmazza, közelíti meg, az piktorialista, vagyis művészies)<sup>149</sup> ezért a fotó, mint fiatal médium őszintén és minden további nélkül foglalkozhat a történetmeséléssel (utánzással), amely egyértelműen a valóságból kimetszett és a transzparencia folytán hiteles történés lehet. Az oka annak, hogy Westont, aki ennek az elméletnek az egyik korai propagálója volt, festőies stílusban alkotó fotográfusnak nevezte, az a Greenberg szerinti festészetre jellemző médiumspecifikácót, azaz az absztrakció elérését célzó törekvése, a *világhoz való közelítésmódok összekeverése* miatt történt meg. Thierry De Duve egy Greenberggel történő beszélgetésük alatt, Weston kapcsán, idézte a kritikus egy kijelentését, miszerint a fotográfia elbukik, ha a festészeti effektusok elérését célozza. Szóba került, hogy ezen gondolat mentén helyezte Walker Ewanst Weston fölé; Greenberg csak annyit reagált, hogy „Ma már másképp mondanám. Annyit kellett volna mondanom, Weston nem elég jó festő.”<sup>150</sup>

A Walker Ewans fotográfiai kapcsán megemlített történetmondó képesség a fotónak nem kitalált és megrendezett történetek elmesélésének vizuális lehetőségét jelenti, hanem a fotográfia gépi, mechanisztikus voltaival együtt járó, objektív „történettálalását”, és annak utánzását. Így határozza meg pontosabban, mit is ért „irodalmi” alatt a fényképezéssel kapcsolatosan:

„Ha a fényképezésnek egyáltalán van előnye a festészettel szemben, akkor az nem is realizmusában rejlik, hiszen a festészet ebben egyenrangú tud lenni vele, sőt felül is múlhatja benne, hanem a realizmus elérésének hihetetlenül kényelmes és gyors megvalósítási módjában. Ez a kényelem és gyorsaság radikálisan megnövelte a történetmondás lehetőségét az ábrázoló művészetben. A póz

<sup>148</sup> uo.

<sup>149</sup> „Mint már említettem, az önmagáért való formalizmus és absztrakció az a veszély, amely a fotóművészetet művészi mivoltában fenyegeti. Ez a veszély sokféleképpen megnyilvánulhat, nem is annyira a tudatosan absztrakt felvételeken, mint inkább a trükkös és szokatlan expozíciókban: mozgó dolgokról készített hosszú záridős felvételek, oldal- vagy ellenkező tónusértékbe fordított negatív, a makrofelvételek, melyek mindent érdekessé tesznek, ha mikroszkopikus részleteit szemlélhetjük a papírképen. Ez a fajta fényképezés szolgálhatja a tudományt, de művészetként nem lehet életképes, és többnyire olyan emberek alkalmazzák az ilyen eljárásokat, akik nem igen jártasak a képkalkotó művészetekben. In: Greenberg, Clement: A fényképezés diadalai és emlékművei, In: *Laokoón*, 7. szám, 2014. [http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/14.a\\_fenykepezes\\_diadala\\_es\\_emlekmuevei.pdf](http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/14.a_fenykepezes_diadala_es_emlekmuevei.pdf)

<sup>150</sup> I would've said it differently now. I would've said Weston wasn't a good enough painter, that's all. In: Duve, Thierry de: *Clement Greenberg. Between the Lines*, The University of Chicago Press, 2010, 153. old.

nélküli, beállítatlan valóság áll nyitva a fényképezés előtt. Igaz, ennek megragadása csak az elmúlt harmincvalahány évben vált lehetségessé – a kisméretű fényképezőgépek tökéletesedésének hála –, s csak kevés ambiciózus fényképész koncentrált eddig a pillanatfelvételen rejülő lehetőségekre.”<sup>151</sup>

A póz nélküli, beállítatlan valóságok elkapása, megörökítése a riport és ahhoz hasonló, a fotográfus „misztikus”, vadász jellegét alátámasztó attitűdök szinonimái. Greenberg szerint tehát a fotográfia kvintesszenciája a riportszerű, tiszta, valóságból történéséket kimetsző, és azokat objektíven és transzparensen, manipuláció nélkül visszaadó fényképezés. És hasonlóan Strand, Weston, Adams, Newhall teoretikusai törekvéseihez, Greenberg írásai alapján is ez az a tényező, amely elkülöníti a fotográfia médiumát a többi vizuális médiumtól.

Greenberg minimális szinten foglalkozott a fotográfiával, de formalista, és a transzparenciát a fotográfia eszenciájává tevő elmélete John Szarkowski elméleti munkásságán keresztül a modernista fotóelmélet egyik bázisirányzata lett. Szarkowski, aki Beaumont Newhall és Edward Steichen után a MOMA Fotográfiai Osztályának a vezetőkurátora volt, a minden egyéb vizuális médiumoktól elkülönítő objektív és transzparens jellemzők miatti problémát, amely a fotográfia esztétikai tárgyként való értékelésének nehézségét okozta, a fotográfus látásának költőiségének, másságának hangsúlyozásával ellensúlyozta, így nyitva teret a fotográfus által elkapott valóságszelet artisztikus értelmezésének. A fotográfikus tekintetnek tulajdonított különlegesség pótolta a kéz felületmódosító, a műalkotás tárgyiasításának szerepét.<sup>152</sup> Szarkowski 1966-os, a *Fényképész szeme* című, egy kiállítást kísérő tanulmányában teoretizálta ezt, amelyben a fotográfus apparátusa, mintegy mechanikus meghosszabbításként, a fotográfus szuperszemeként működik, biztosítva így a kéz és az elme manipulatív, valóságmásító tevékenységének kizárását a fotográfiai alkotófolyamatból.<sup>153</sup>

A fotográfia speciális karakterét, és ezen karakter kialakulásának okait (is) firtató tanulmányában<sup>154</sup> Szarkowski kísérletet tett arra, hogy Greenberg formalista elmélete alapján meghatározza a fotográfiai médium specifikus jegyeit. Szerinte a fotográfia egy radikálisan új képkészítő eljárás, mert az, szemben például a festészettel, a szelekció aktusán

<sup>151</sup> In: Greenberg, Clement: A fényképezés diadalai és emlékművei, In: *Laokoón*, 7. szám, 2014. [http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/14.a\\_fenykepezes\\_diadala\\_es\\_emlekmuevei.pdf](http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/14.a_fenykepezes_diadala_es_emlekmuevei.pdf)

<sup>152</sup> Vö: Photo-Formalism: The Photographer as Visual Connoisseur, In: Smith, Peter, Lefley, Carolyn: *Rethinking photography. Histories, Theories and Education*, Routledge, 2016, 71-72. old.

<sup>153</sup> vö: Goysdotter, Moa: Impure vision in a Photo-Historical Perspective, In: *Impure Vision. American Staged Photography of the 1970's*, Nordic Academic Press, 2013, 11-15- old.

<sup>154</sup> Szarkowski, John: *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, 1966. 2007-es kiadás

alapul, és míg a festmény a külvilágot és az alkotó tudatát alapul véve kreált, addig a fotó a valóságból „elejtett” pillanat. Ugyanezen dialektikus módszerrel élve fejti ki az ábrázolás tárgyában fellelhető különbségeket a két médium között: mivel a festészet komoly előtanulmányokat igénylő, és a megrendelő részéről igen borsos áron igénybe vehető volt, ezért általánosságban véve az csak fontos és kiemelkedő dolgokat, eseményeket ábrázolt, ezzel a szemben a fotográfia könnyű megtanulhatósága és viszonylagos olcsósága okán is az égvilágon mindent megörökít. Ezek a nagyrészt érdektelen, snassz, hétköznapi dolgokat ábrázoló fényképek az idő múlásával nyertek fontosságot.

A fotográfus fejlődése két úton ment végbe, az egyik a kezdeti fotográfiai leképező technikák összetettségéből, és fejletlenségéből fakadó tanulási folyamat, melyre ő példának az égbolt kiexponálásának nehézsége miatti fókuszpont áthelyezést hozza. Ez a javaslat jól példázza a tiszta/purista fotográfia teoretikusainak a fotóművészet egyéb, manipulációkon alapuló alkotói módszereinek negligálását. Hiszen jól ismert a tizenkilencedik században kidolgozott szendvicsnegatív technika, amely egy montázszerű művelettel „varázsolt” jól kiexponált eget a táj fölé. A szöveg egy későbbi pontján Szarkowski megemlíti Rejlander és Robinson nevét –akik, mint azt az első fejezetben kifejtettem, előszeretettel alkalmazták az utólagos manipulációt fotográfiák létrehozása során– a fotóban rejlő narratív lehetőségek tagadása kapcsán, és az ő munkásságukat kudarcként jellemzi. A másik út pedig a már létező fotografikus képeken keresztüli tanulás. A könyvében közölt képanyag kapcsán megjegyzi, hogy ami közös ezekben az egyébként teljesen különböző felvételekben, melyek nem részei semmilyen iskolának és esztétikai kategóriának, az a speciális látás (vision) karaktere, amely csak a fotografikusra jellemző. A főkarakter alapján 5 szekciót<sup>155</sup> állított fel Szarkowski, melyeken keresztül a fotografikus látás minősége alapján kategorizálta az általa kiválasztott képeket. A *Dolog maga* (The Thing Itself) névre hallgató kategória magyarázatában fejti ki, hogy a fotográfus első és legfontosabb dolga, hogy az aktualitással foglalkozik, s ennek kapcsán teszi nyilvánvalóvá, hogy ami a képen látható, az nem lehet a valósággal azonos. Tehát az a tétel, amely szerint a saját szemünkkel látott dolog az illúzió, és a kamera szemével látott dolog az igazság a közönség tévhitéből származott, és ezt a tévhitet a fényképészek döntő többsége ki is használta. William M. Ivins szerint a tizenkilencedik század úgy indult, hogy ami ésszerű, az igaz, és úgy végződött, hogy a fotográfián látható dolog az igazság. Aktualitás, igazság, a greenbergi irodalmi fogalmának más elnevezései.

---

<sup>155</sup> The thing itself (a dolog maga), The detail (A részlet), The frame (A keret), The time (idő), The vantage point (Látószög)

A fotográfus, annak ellenére, hogy Szarkowski igyekszik elemelni a fotóművészet médiumát a valóságazonosság képzetétől, tényekhez kötött, és a problémája abban rejlik, hogy ezek a rögzített tények hogyan mutatkozzanak meg az igazságukban. Mivel az megrendezhetetlen, így csak a rátalálás pillanatában rögzíthető. A pillanat tört része alatt megszülető kép azonban csak a valóság töredékes, szétszórt, többértelmű nyoma lehet. A fotográfus, mivel Szarkowski szerint a fotográfia médiuma alkalmatlan a történetmesélésre (mind a tizenkilencedik századi prepiktoralista és pikorialista próbálkozásokat, mind az 1920-as években kialakuló riportfotót, igaz más okokból, de nem tartja elégségesnek) nem tehet mást, mint hogy ezeket a dokumentált töredékeket elkülöníti, és az elkülönítő aktivitása (exponálás pillanata) által jelentéssel ruházza fel. „A triviálisnak a lenyűgöző élességgel történő rögzítése érzékeltette, hogy a szubjektum soha nem volt előtte pontosan látható, hogy az valójában nem is magától értetődő, hanem egy addig fel nem fedezett jelentésekkel teli téma. Ha a fotográfiák történetként nem olvashatóak, szimbólumként mindenképpen.”<sup>156</sup> Ez a kijelentés a goethei szimbólum fogalmának metonimikus működését példázza. Robert Capa híres idézetében látja látja Szarkowski a fotó narratív és szimbolikus erejének sűrített kifejeződését: „Ha nem jók a képeid, nem vagy elég közel.”

Az exponálás pillanata tehát döntő fontosságú, és az idő fogalma meghatározó médiumspecifikus jellemzővel bír a fotográfiában. A fotó ugyanis Szarkowski értelmezésében mindig a jelen. „A fotográfia csak annyiban utal a múltra és a jövőre, amennyiben azok a jelenben léteznek, a múltra annak megmaradt ereklyéin, a jövőre pedig a jelenben látható próféciaán keresztül utal.”<sup>157</sup> És a jelen pillanatainak elkülönítése egy szépséges feladat, amely Henry Cartier Bresson Döntő pillanat fogalmával ragadható meg a legjobban.<sup>158</sup> Ez a fogalom a következő: „Nekem a fotográfia egy esemény fontosságának és ezen esemény helyes kifejezéséhez szükséges formák együttállásának másodperc töredéke alatt történő szimultán felismerése.”<sup>159</sup> Bresson ennek az évtizedekig meghatározó attitűdnek a megfogalmazásához több, a fotóművészet szimbolikusként értelmezhetőségét

---

<sup>156</sup> „The compelling clarity with which a photograph recorded the trivial suggested that the subject had never before been properly seen, that it was in fact perhaps *not* trivial, but filled with undiscovered meaning. If photographs could not be read as stories, they could be read as symbols.” In: Szarkowski, John: *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, 1966. 2007-es kiadás, 8. old.

<sup>157</sup> „Photography alludes to the past and the future only in so far as they exist in the present, the past through its surviving relics, the future through prophecy visible in the present.” In: i.m., 9. old.

<sup>158</sup> vö: uo.

<sup>159</sup> „To me, photography is the simultaneous recognition, in fraction of a second, of the significance of an event as well as of a precise organization of forms which give that event its proper expression.” Bresson, Henri-Cartier: Introduction to *The Decisive Moment*, 1952, In: Hershberger, Andrew (szerk.) *Photography Theory, an Historical Anthology*, Wiley Blackwell, 2014, 191. old.

alátámasztó fontos mondatot fogalmazott meg. A Greenberg által is kiemelt, és a fotó médiumspecifikációját meghatározó, a kamera objektívje előtt feltárulkozó valóság „elcsípését” lehetővé tevő kisfilmes fényképezőgépet, a Leicát, protézisként, a szem kiterjesztéseként határozta meg. Önmagát, mint az életet kelepcébe csaló, és azt életként, teljességgént megőrző, és felmutató művészként definiálta, aki sóvárgott arra, hogy megragadja az egész, a szemei előtt kibomló történés, valóság esszenciáját egy fénykép határain belül.<sup>160</sup> Szarkowski szerint Cartier Bresson nagy hatású fogalma nem egy drámai tetőpont megörökítését, hanem egy vizuális csúcspont fényképen történő megmutatását jelenti. „Az eredménye (a pillanat elkapásának) nem egy történet, hanem egy kép.”<sup>161</sup> Egy kép, nem több, amely a valóságot metonimikusan adja vissza. Szarkowski célja a tiszta/purista fotográfia modernista művészetben való elfogadtatása volt, a fotográfia speciális karakterének bemutatásával. Bár propagálta a misztikus fotográfus karakterét, a modernista művészeti rendszerbe való beillesztési törekvése során oszlatta azt a berögződést, amely a fotót pusztán a valóság naturalista átirataként értékelte.

Nem úgy, mint André Bazin, aki a fotografikus képben annak transzparenciáját, és „életmegőrző” szerepét tartotta a legfontosabbnak. André Bazin *A fénykép ontológiája* című tanulmányában a képzőművészeteket, e nagy korpuszon belül pedig elsősorban a festészetet és a szobrászatot – a test megjelenítésére általa legalkalmasabbnak vélt kifejezőeszközöket – kiszakítja az esztétika területéről, és pszichoanalitikus vizsgálat alá helyezi. A vizsgálat alapján kimutatja, hogy a képzőművészetek története voltaképpen nem más, mint a realizmus története, hiszen majdhogynem minden képzőművészeti alkotás a létezés testi látszatának az időből való kiragadására törekedett a halál ellenében. „A halál az idő diadala az ember felett. Ha tehát mesterségesen konzerváljuk a létezés testi látszatát, ki tudjuk ragadni az idő múlásának a folyamából, és megóvjuk az élet számára. Az természetes volt, hogy ezt a látszatot a halál valóságában is az emberi testben igyekeztek megmenteni.”<sup>162</sup> A képzőművészetek mágikus eredetére utal, hiszen a képzőművészetek megszületését a pszichoanalitikus kutatás a „balzsamozás szokásában ismerhetné fel.” Ám ez a mágikus funkció egy idő után eltűnt, erre XIV. Lajost hozza példaként, aki már nem akarta magát bebalzsamoztatni, hanem megelégedett a festett portréval is, hiszen az is elég arra, hogy testi létezésének látszatát megőrizze az utókornak. Vagyis az élet diadalát a halál felett az

---

<sup>160</sup> Ld. i.m., 189. old.

<sup>161</sup> „...the thing that happens at the decisive moment is not a dramatic climax, but a visual one. the result is not a story, but a picture.” In: uo.

<sup>162</sup> Bazin, André „A fénykép ontológiája”, in [www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/bazin.htm](http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/bazin.htm),



ábrázolásban vélték felfedezni, de ez az ábrázolási mód, vagyis a rajzban, szoborban való megörökítés, már nem olyan, mint a balzsamozás szokása. Így egy idő után már nem hisznek a modell és a portré ontológiai azonosságában, hanem úgy gondolják, „hogyan az ábrázolás a halott emlékének megőrzésére, egy második, lélekbeli haláltól való megóvására szolgál”.<sup>163</sup>

A perspektíva felfedezésétől a művészetet kétféle törekvés osztotta meg. Az egyik esztétikai jellegű, a „spirituális” valóság kifejezése, a másik pedig nem más, csak a külső valóság lemásolására irányuló pszichológiai igény kielégülése. A valóság megkétszerezésére irányuló akarat pedig az egész képzőművészetet bekebelezte. Ebből az akaratból született meg a fotográfia, vagyis Bazin logikájára (is) hagyatkozva a fényképezés létrejötte felszabadította a festészetet a realista ábrázolási követelmények alól, szabad útjára engedte azt: „A fényképezés felfedezése lezárta a barokk művészet korát, és felszabadította a képzőművészeteket a hasonlóság kötelezettsége alól.”<sup>164</sup> Ami azért is becsülendő – Bazin szerint – mert a festészet egyszerűen nem lehetett képes a valóság tárgyyszerű visszaadására, a művész, akármilyen ügyes volt is, a szubjektivizmus mindig „feltételelessé tette képeit”. „Az ember jelenléte miatt a képet kéreg vette körül.”<sup>165</sup> Bármennyire törekedett is a festészet az objektív, tárgyyszerű ábrázolásra, az ember alkotó közreműködésével soha nem érhetette el azt.

Bazin szerint a fényképezés megjelenésével viszont ez elérhetővé vált, hiszen a valóság iránti vágyakozást maradéktalanul kielégítette egy olyan mechanikus reprodukció, amelyből „az ember ki van zárva”. Vagyis a fényképezés hatalmas előnye a gépi mivoltából fakadó maradéktalan objektivitásában rejlik, hiszen „először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg.”<sup>166</sup> A fotográfia tehát visszatérés a bebalzsamozás műveletéhez, ahol a modell és az ábrázolat ontológiailag azonos, vagyis nem a művész utánozza a természetet, hanem a természet utánozza a művészetet. Ezért is van az, hogy a legrosszabb, félig tönkrement, elhalványult fotográfia is magával a modellel azonos. Ezt csak a „mechanikus eljárás szenvtelensége teheti lehetővé, hiszen a fénykép, a művészi alkotással ellentétben, nem az örökkévalóságot ragadja meg, hanem csak az időt balzsamozza be, és menti meg az elmúlástól”. A fotográfia tehát nem más, mint a világtól képek lopására képes mechanikai apparátus, amely – párhuzamban a mumifikálás, a

---

<sup>163</sup> i. m.

<sup>164</sup> i. m.

<sup>165</sup> i. m.

<sup>166</sup> i. m.

halottimaszk adásának műveletével – a képeket, s a képeken szereplő embereket menti meg az elmúlástól. Az élet diadala a halál fölött.

A megrendezett fotóhoz kapcsolható argumentációkban, és annak allegorikusként történő értelmezésében is majd hivatkozási alapul szolgáló Roland Barthes a fotográfia ontológiai értelmezési vonulatát erősítette a fotóelmélet egyik legtöbbet idézett alapművében, a *Világoskamra* című könyvében.<sup>167</sup> Az összetett, több jelentéssíkkal rendelkező műben a szerző ontológiai sóvárgását elégíti ki, hogy meg tudja, mi a fotográfia önmagában.<sup>168</sup> Ebbéli törekvése közben számos esetben hangsúlyozza a fotografikus transzparencia jelenségét, mindent kizáró bizonyossággal: „A fénykép mindig láthatatlan; bármit mutat is, bárhogyan, soha nem a fényképet látjuk.”<sup>169</sup> És bár könyve alapvetően a halálról, illetve egészen pontosan az édesanyja elvesztése fölött érzett fájdalmáról, és a róla benne élő képének egy gyermekkori fotóban való megtalálásáról (is) szól, a láthatatlan médiumtestű fotó – véleménye szerint – nem a halálról, hanem az életről beszél. A „bebalzsamozott időről”, miképpen Bazin, Barthes-tól függetlenül megfogalmazta. Barthes szerint a fotográfia legfőbb karaktere az *ez volt*, amely véleményt többször, több helyen erősít meg és tesz megkérdőjelezhetetlenné.

„A fotográfia (...) természeténél fogva tautologikus, a fényképen egy pipa mindig pipa, változtathatatlanul.<sup>170</sup> A fotográfia nem, (vagy nem feltétlenül) arról beszél, *ami nincs többé*, hanem csak arról, *ami egészen biztosan volt*”<sup>171</sup>. (...) [A] fotó nem kitalál, hanem hitelesít, maga a hitelesítés.<sup>172</sup> (...) Minden fotográfia jelenlétet bizonyít. (...) Az az ember, aki az első fényképét nézte (...) tudata mindenfajta analógián kívül helyezte ezt a tárgyat, ekto plazmájaként *annak, ami volt*: a tárgy nem kép többé, nem is a valóság, új dolog, olyan valóság, amit már nem lehet megérinteni. (...) a múlt a fotó megjelenésétől kezdve ugyanolyan bizonyosság, mint a jelen; amit a papíron látunk, az ugyanolyan biztos, mint amit megérintünk.<sup>173</sup> (...) A fotográfiának éppen evidenciaereje miatt nem lehet a mélyére látni. A képen a tárgy teljesen megmutatja magát, biztosak vagyunk abban, amit látunk – a szöveggel, vagy más olyan érzékelhető dologgal ellentétben, amely életlenül, vitathatóan jeleníti meg a tárgyat, és ezzel arra ösztönöz, hogy ne higgyek annak, amit látni vélek. A fotográfia bizonyossága szuverén, vizsgálhatom akármeddig, intenzíven; de bármédig nyújtom ezt a

---

<sup>167</sup> Barthes, Roland: *Világoskamra*. Jegyzetek a fotográfiáról, Európa könyvkiadó, 1985, ford.: Ferch Magda

<sup>168</sup> i.m., 7. old.

<sup>169</sup> vö.: i.m. 11. old.

<sup>170</sup> i. m., 10. old

<sup>171</sup> i. m., 96. old.

<sup>172</sup> i. m., 98. old

<sup>173</sup> i. m. 99. old.

vizsgálatot, nem tudok meg semmi újat. Éppen ez az interpretációmegakadás adja a fotó bizonyosságát, kimerülök abban, hogy megállapítom: *ez volt*.”<sup>174</sup>

Az *ez volt* megállapítás és ehhez Barthes szövegében szorosan kapcsolódó *Ez az!* felkiáltás csak úgy jöhet létre, ha a fénykép teste láthatatlan marad, azaz transzparens.

A fotográfia *Spectrum*ának, „szellemének” meghatározása során a fotográfia aktusának három tényezőjét különíti el egymástól: az Operátor (fényképész), Spectator (befogadó) és az Eidolon (a tárgy/személy által kisugárzott „mintakép”), vagyis a téma. Barthes a fotográfiát kettő, technikai szempontból világosan megkülönböztethető eljárásra bontja. A Spectator-féle fotográfiát ő a tárgy kémiai sugallatának eredményeként értékeli, míg az Operator-féle fotográfiát a fényképezőgép objektívje által elhatárolt látványhoz köti. Mivel nem ismeri a fotográfia alkotói oldalát, ezért kizárja értelmezési vonulatából a fényképészcentrikusságot, a fentebb tőle összegyűjtött, egy irányba mutató fotográfia definíciókat spectatori szerepkörében fogalmazta meg.<sup>175</sup>

Befogadóként végrehajtott elemzése során szinte teljes mértékben negligálja a fotótörténetet és a klasszikus, mesterek-csúcsképek felosztású fotótörténeti munkákat, a könyv francia kiadásának irodalomjegyzékében mégis ott van Beaumont Newhall *Fotótörténete*, amely a mai napig meghatározó fotótörténeti munka.<sup>176</sup> Ennek kapcsán Geoffrey Batchen jegyezte meg, hogy az ilyenféle történeti munkák (mint Newhallé, vagy Michel Frizot, illetve Mary Warner Marien 1990 után megjelent fotótörténetei) keveset árulnak el magáról a médiumról, annak ellenére, hogy sok információt közölnek a mesterekről és a fotográfia ikonjairól. A Világoskamra pedig pontosan az a fajta munka, amely a médiumról beszél.<sup>177</sup>

Mindezt egy teljesen szubjektív, mindentől független képválogatáson keresztül teszi Barthes, szelekciójának forrásai egy, saját maga által is nyilvánvalóvá tett amatőr attitűdöt sugároznak.<sup>178</sup>

Ennek ellenére a fotográfia noémájának részletezése közben, a Spectatori pozíciójából fakadóan a tiszta/purista fotográfia operatorainak (a barthes-i kontextus miatt maradjunk ennél a fogalomnál) a tézisei köszönnek vissza. Bármennyire is függetleníteni

---

<sup>174</sup> i. m. 121. old.

<sup>175</sup> Vö.: i. m., 14-15. old.

<sup>176</sup> És erről a hatásról meg volt a véleménye Coleman-nak is, lásd első fejezetben írottakat. Később is negatív értelemben szóba kerül majd eza kiadvány más, a megrendezett fotográfiával kapcsolatos véleményekben.

<sup>177</sup> Vö.: Batchen, Geoffrey: *Camera Lucida. Another Little History of Photography*, In: *Photography Degree Zero. reflection's on Roland Barthes's Camera Lucida* (szerk. Batchen, Geoffey), The MIT Press, 2011, 264. old.

<sup>178</sup> Vö.: i. m., 262. old.

szerette volna írását a fotóelméleti diskurzustól<sup>179</sup>, nemcsak Susan Sontag gondolata<sup>180</sup>, amely a fotográfiát többek között az ábrázolt objektum kisugárzásaként definiálja, hanem Strand, Adams, Weston, Renger-Patzsch, Greenberg, a tiszta/purista fotográfia kapcsán leírt tézisei, nem szövegszerűen bár, de felfedezhetőek a szövegben. Mint például a fotográfia médiumának minden más vizuális és egyéb médiumtól való különállóként definiálása, az időhöz, a tárgyhoz kötöttség, a fikcionálásra képtelensége, a hitelesítő jellege, az *Ez volt* fogalma, amely nyilvánvalóan a peircei-i indexikalitás megfelelője. Sőt egy ironikus megjegyzés is olvasható, amelyben Barthes kifejti, hogy számára nem a fotográfus szeme a fényképész legfőbb szerve, „hanem az ujj, az, ami összekapcsolódik a zárkioldóval”.<sup>181</sup> Mintha a formalista fotográfia elméleti törekvését semlegesítené ezzel a megállapításával, hiszen az, ahogy az előző oldalakon kifejtettem, legfőképpen Szarkowski elméletében az esztétikai formával/testtel nem rendelkező fotográfiát a fotográfus szemén/tekintetén keresztül teszi különlegessé, amellet, hogy az transzparens, objektív, valósághoz kötött marad. Barthes-ot ez a fajta esztétikai elmélet hidegen hagyja, s a fotográfus exponálást végrehajtó ujjának legfontosabb szervként történő azonosításából fakad a másik megállapítása: „Az a részlet, amely igazán érdekel, nem, vagy legalábbis nem teljesen szándékos, tudatos beállítás eredménye (...) A fényképész nem attól lát, hogy lát, hanem attól, hogy jelen van.”<sup>182</sup> És megnyomja a gombot. Hiszen szerinte az amatőr (aki nem gondolkodik, csak a helyszínen van, és kedvtelésből kattintgat) áll közelebb a fotográfia noémájához. Az általa nagyra tartott fotográfia így az *őrült igazság* birodalmában lakozik, amelyen kívül lakozik a kép létrehozójának személyisége, mert „elhiteti velem (persze nagyon sok esetből vajon hányszor: megtaláltam »az igazi, totális fotográfiát«, fantasztikusan keveri a valóságot (*Ez volt*) és az igazságot (*Ez az !*); egyszerre megállapító

---

<sup>179</sup> „Barthes-ot úgyszólván egyáltalán nem érdekelte a fotográfia tudományos, illetve valamennyire is rendszerező megközelítése. Legalábbis erre kell következtetnünk két tényből. (...) Sontag azonban még nála is rosszabbul járt: őt Barthes egyetlenegyszer idézi – azzal kapcsolatban, hogy »a fotó a szó szoros értelmében az ábrázolt kisugárzása«. (93.) Sontag a hivatkozott helyen valójában azt írja ugyan, hogy „a fénykép sohasem kevesebb, mint egy kisugárzásnak (a tárgyról visszaverődő fénysugaraknak) a rögzítése”, de ezen most nem akadjunk föl.” In: Szilágyi Sándor: Barthes szubjektív fenomenológiája, In: *A fotográfia (?) elméletei. Klasszikus és újabb megközelítések*, Vincze kiadó, 2014., 162. old.

<sup>180</sup> Ezen megjegyzés kapcsán vö.: Szilágyi Sándor: A „fotótudomány” negligálása, In: i. m., 162. old.

<sup>181</sup> i. m., 21. old.

<sup>182</sup> i. m., 55. old.

és felkiáltó; azon az örült ponton mutatja a képmást, amikor az érzelem (...) a lét garanciája.”<sup>183</sup> Csak így lehet éles és megsebző, a fogalmával élve: punctum<sup>184</sup>-mal bíró.

A fotóművésze fogalmát többször is szóba hozza a szövegében, sőt, annak ellenére, hogy valóban nem boncolgatta a fotóművészet esztétikai diskurzusát, az Operator által vezérelt fotográfia, tehát a fotó alkotói oldalának a jellemzőit 5 pontban összegezte, hangsúlyozva, hogy őt az ilyen aspektusok nem igazán érdeklik. Ezt az öt pontot egyként *sokk hatásként* definiálta, amely kifejezés Benjamin *Fényképezés rövid története* című tanulmányában is szerepelt, olyasmi értelemben, mint itt, mert Benjamin szerint ez a *sokk hatás* az, amely az addig nem látottak felmutatásával leállítja a befogadó asszociációs mechanizmusát.<sup>185</sup> Barthes szerint elsősorban akkor jön létre ez a hatás, mikor az Operator „elkap” valamit, s ez csak akkor sikerülhet, ha az alany nem tudja, hogy fényképezik. „(...) a fotográfiai »sokk« (...) nem annyira traumatizálni akar, mint inkább felfedni azt, ami addig annyira rejtve volt, hogy még az sem tudott róla, akiből állítólag kiváltotta (...).” Ez a *sokk hatás* pedig, amely az Operatornak teljesítmény, a Spectatornak meglepetést jelent. Ezek a „meglepetések” a következők: ritkaság által kiváltott sokk, mint például szörnyszülöttekről készült fotográfia gyűjteménye, egy gyorsan lejátszódó jelenet döntő fázisa, a harmadik ehhez hasonló, ugyancsak a fényképezés technikai lehetőségeit kiaknázó sokkhatás, olyasmi, mint Benjaminnál az *optikai tudattalan* fogalmával illetett jelenség. A negyedik pedig az, amelyben mind Szilágyi, mind a Batchen<sup>186</sup> által – számomra érthetetlenül – Barthes könyvéből hiányolt, avantgarde fényképészet technikai fogásait sorolja fel: „(...) a fényképész különböző szakmai fogásokkal (egymásra filmezés, anamorf objektív, bizonyos hibák szándékos kihasználása: elmosódott kép, a perspektíva megzavarása, rossz keretbe állítás érheti el.”<sup>187</sup> Az ötödik a megrendezettséggel kapcsolatos: „Megrendezheti a jelenetet maga a fényképész is, az illusztrált *média*-világban ez mégis úgy fog hatni, olyan

---

<sup>183</sup> i. m., 129. old.

<sup>184</sup> A punctum Barthes fotográfiával kapcsolatos gondolatmenetének a studium melletti csúcspontja. Részletesebben ezt a fogalompárt a megrendezett fotográfia jelelméleti szempontú elemzésekor érintem majd.

<sup>185</sup> Vö.: Benjamin, Walter: *A fényképezés rövid története*. Ford. Pór Péter, In: Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, 1980., 707. old.

<sup>186</sup> „Batchen épp az előzőek miatt külön kiemeli, hogy Barthes a könyvében teljes mértékben negligálja az avantgárd fotóművészetet, egyáltalán: a művészetet, mint olyat a fotográfiával kapcsolatban. Valóban ez a helyzet – a kérdés csak az, hogy ezt hogyan értékeljük.” Szilágyi Sándor: Barthes szubjektív fenomenológiája, In: *A fotográfia (?) elméletei. Klasszikus és újabb megközelítések*, Vincze kiadó, 2014., 164. old.

<sup>187</sup> Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, Európa könyvkiadó, 1985, ford.: Ferch Magda, 41. old.

»természetesnek«, mintha egy jó riporter kapta volna el ügyesen (...): egy emír teljes díszben síel.»<sup>188</sup>

A fotográfia, mint művészet tehát egyszer, mint a társadalom által megszelídített fotográfia jelenik meg. Megszelídített, mert a fotográfia a sebet okozható valóságosságán keresztül veszélyes dolog, így a társadalom művészetté degradálja azt, „hiszen egyetlen művészet sem bolond.”<sup>189</sup> A művészetté szelídített fényképészetet a piktorialista fotográfiával azonosítja, amely így megszűnik az lenni, amiként rá hatást gyakorol, elveszti az élet, homályossá teszi az ablakot:

„Két eszköz áll rendelkezésre ehhez a szelídítéshez. Az első az, hogy művészetet csinál a Fotográfiából, hiszen egyetlen művész sem bolond. Ezért verseng kitartóan a fényképész a festővel, ezért veti alá magát a festmény retorikájának, szublimált előadásmódjának. A Fotográfia valóban lehet művészet, akkor, ha nincs benne semmi örület, ha elfelejti noémáját, és már nem hat rám; vagy azt hiszik, Puyo *Sétáló hölgy*-ei annyira fölzaklatnak, hogy felkiáltok, »Ez valóban volt?«»<sup>190</sup>

Ebben a szövegrészben ugyanaz a gondolatmenet formálódik meg, amelyet többek között Strand, Adams, Weston, Renger-Patzsch saját, tiszta fotográfiáról alkotott programszövegeikben, téziseikben hangoztattak az általuk a fotóművészeti hagyományból kizárandónak tartott piktorializmusról.

Mielőtt rátérnék Barthes másik értelmező megjegyzésére, melyet a fotográfia és a művészet kapcsolatáról írt, Barthes által a piktorializmust, mint a noémáját veszített fotográfia értékelése kapcsán idekíváncozik Roger Scruton a fotográfiai transzparenciáról írt argumentációja.

Scruton a filmművészet önállótlanlansága mellett érvel, arra alapozva, hogy a fotografikus kép reprezentációra képtelen, s a film a fotografikus képekből áll. Hogy ezt a kijelentést alátámassza, logikai kísérletet hajt végre, hogy a festészet és a fotográfia közötti alapvető különbségeket láthatóvá tegye. Ezen műveletéhez szeparálja a festészet és a fotográfia fogalmát, felállítja azok egymástól elkülönített, minden befolyástól mentes változatait, és azokról, mint ideális festészetről és ideális fotográfiáról beszél, mert véleménye szerint, a kortárs művészetben ezek az alkotó módszerek összekeveredtek egymással. A két művészeti ág elválasztásában azok valósághoz való viszonya, és az alkotók

---

<sup>188</sup> uo.

<sup>189</sup> i. m., 132. old.

<sup>190</sup> Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, Európa könyvkiadó, 1985., ford.: Ferch Magda 132. old.

médiumaikhoz fűződő viszonya különbségtévesztésének alapja. Scruton szerint az ideális festészet reprezentatív, mert a festmény az ábrázolt témával intencionális kapcsolatban van. Ha egy festményt nézünk, akkor nemcsak az a fontos, hogy mi látható a képen, hanem az is, hogy a festő ezt miként tette láthatóvá. Ily módon a festmény és az ábrázolat közötti kapcsolat elemzése folyamán a művész intencióit is leírjuk. Az ideális fotográfia ezzel ellentétben oksági, kauzális viszonyban van ábrázoltjával, mert a fotó csak akkor ábrázolhat valamit, ha az a valami valóban létezik.

„Ha egy fénykép valamiről egy fénykép, abból az következik, hogy az a valami létezik; ha  $x$  egy fotó egy emberről, akkor van egy konkrét ember, akiről az  $x$  egy fotográfia. Bár különböző okokból, de ebből az is következik, hogy az ábrázolt az, ahogy a fotón megjelenik. Az ideális fotográfia és annak tárgya közötti kapcsolat leírásakor nem az intenció, hanem a kauzális processzus kerül előtérbe, és ha van, szabályszerűen egy intencionális művelet a folyamatban, az nem a fotográfiai viszony esszenciális része. Az ideális fotográfiának is van megjelenése, de az nem egy intenció realizációjaként érdekes, hanem egy felvételné, amely megmutatja, hogy az aktuális tárgy hogy nézett ki.”<sup>191</sup>

Ez a kijelentése a fotográfia mechanisztikus jellegéből fakadó képalkotó módra reflektál, felismerve ugyanazt a már sokak által felismert, de különböző módon kezelt, általuk bizonyosságnak gondolt tényt: a fotografikus kép transzparens. Ez az elméleti konklúzió jelent meg a tiszta/purista fotográfia művészeti ideológusainak a téziseiben is. Míg például Baudelaire, aki híres kritikájában<sup>192</sup>, féltve a festészetet a fotográfia reprodukciós képessége és népszerűsége miatti fantázia, lelemény stb. elvesztésétől, az új médium egyedüli szerepét a tudomány és a művészetek segédeszközeként jelölte ki. Walton, aki szerint a fotográfia mechanisztikus leképezési folyamatából, és az ebből fakadó

---

<sup>191</sup> „(...)if a photograph is a photograph of a subject, it follows that the subject exists, and if  $x$  is a photograph of a man, there is a particular man of whom  $x$  is the photograph. It also follows, though for different reasons, that the subject is, roughly, as it appears in the photograph. In characterizing the relation between the ideal photograph and its subject, one is characterizing not an intention but a causal process, and while there is, as a rule, an intentional act involved, this is not an essential part of the photographic relation. The ideal photograph also yields an appearance, but the appearance is not interesting as the realization of an intention but rather as a record of how an actual object looked.” Scruton, Roger: *Photography and Representation*, In: (szerk.: Walde, Ed) *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Blackwell Publishing Ltd, 2008., 140. old.

<sup>192</sup> „Ha megengedjük a fotográfia mesterségének, hogy egyben-másban helyettesítse a művészetet, a tömeg műveletlensége révén, melyben természetes szövetségesre lelt, hamarosan elemészti, vagy teljesen kitúrja a helyéről. Tehát vissza kell szorítani rendes medrébe, vagyis hogy a tudományok, és a művészetek szolgáloja legyen, de a legalázatosabb szolgáloja, mint az irodalomnak a nyomdászat vagy a gyorsírás, amely nem akar más műveket alkotni, sem helyettesíteni az irodalmat.” Baudelaire, Charles: *A modern közönség és a fotográfia*, In: *Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964, (ford.: Csorba Géza), 112.. old.

transzparenciából az a két fontos következmény adódik, hogy a néző egy speciális, „kontakt” viszonyba kerül így a fotón látható témával, valamint hogy a transzparencia egy episztemológiai előnyt ad, melyen keresztül, például a tudományos fotográfia és a sajtófotó segítségével az emberek képesek tanulni a világról.<sup>193</sup> Ezek a meglátások mind a fotó és a tudomány kapcsolatát erősítik, a tiszta/purista fotográfiai elméletek pedig a művészetük kvintesszenciájaként használják, a speciális látás lehetőségével fűszerezve.

Scruton azonban az ideális fotó terrénumából kizárja az azt létrehozó tekintet/pillantás szerepét, vagy bármilyen más érzelmi, intellektuális stb. töltetét, hiszen véleménye szerint a fotó kauzális viszonya miatt képtelen a reprezentációra, és ha valaki egy ideális fotót szemlél, akkor a fotográfián látható dolgot szemléli, nem pedig a valóság egy értelmezését.<sup>194</sup> Scruton reprezentációt leíró modellje a következő: ha  $x$  reprezentálja  $y$ -t, az csak úgy lehetséges, ha  $x$  egy gondolatot fejez ki  $y$ -ről.<sup>195</sup> Erre a műveletre az ideális fotó nem képes, mert az az ábrázolttal kauzális viszonyban áll. Ennyiben tehát rokonságba állítható Barthes fotográfia noémájáról alkotott képzetével, azzal a különbséggel, hogy Barthes a kauzális viszony miatt nem zárja ki a fotográfia médiumát a reprezentációra képes vizuális médiumok sorából. Párhuzamba állítható Barthes általam idézett fotóművészettel kapcsolatos meglátásával is, mert Scruton nem zárja ki a reprezentatív lehetőséggel bíró fotográfia létezését. A reprezentációs lehetőséggel bíró fotográfia fogalma alatt a fotografikus kép, mint műalkotás értendő, hiszen szerinte a fotóművészet története a kauzalitás láncolatának megszakítására tett szüntelen próbálkozás. Ezen próbálkozás közben „ha a fotográfus a reprezentációs művészet felé tör, elkerülhetetlenül eltávolodik az ideális festészet felé. Ez akkor látható a legjobban, ha szemügyre vesszük, mi lenne a helyzet, ha a fotográfia teljesen reprezentációs művészet lenne (...).”<sup>196</sup> Scruton szerint csak akkor válhat a fotografikus kép reprezentációval bíró képpé, ha megszűnik a kauzális kapcsolat az ábrázolat és annak modellje között. Ez csak utólagos manipulációval érhető el, mert csak ebben az esetben hozható létre olyan kép, amelyen minden részlet a fotográfus által uralt.

---

<sup>193</sup> Walton, Kendall L.: Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism, In: : (szerk.: Walde, Ed) *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Blackwell Publishing Ltd, 2008, 14. - 50. old.

<sup>194</sup> Vö: Scruton, Roger: Photography and Representation, In: (szerk.: Walde, Ed) *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Blackwell Publishing Ltd, 2008., 149. old.

<sup>195</sup> Vö: i.m. 141. old.

<sup>196</sup> „(...) when the photographer strives towards representational art, he inevitably seems to move away from that ideal of photography which I have been describing toward the ideal of painting. This can be seen most clearly if we consider exactly what has to be the case if photography is to be a wholly representational art (...)” In: i. m. 156. old.



„A tetőzése ennek az eljárásnak, amely Henry Peach Robinson *Ősz* című felvételén, vagy a szürrealisták és a futuristák (különösen Hannah Höch, vagy Moholy-Nagy László) fotómontázsain találhatóak meg. Itt a végeredményt illető figyelmünk teljesen figyelmen kívül hagyhatja az eredeti téma létezésének kérdését. De csak azért, mert a témát alkotó fotográfián látható alakok, annyira újrendezettek, hogy semmilyen módon nem lehetne azonosítani azokat a való világban megtalálható párjukkal.”<sup>197</sup>

Scruton tehát a reprezentáció lehetőségével bíró fotografikus képet festményként azonosítja. Más szóval az elmélete alapján a fotóművészetről csak (ideális) festészetként beszélhetünk, és nincs saját médiumtulajdonságokkal bíró fotóművészet. Tehát minden, ami a fotográfia médiumában művészeti értékkel bír, az nem a fotó médiumából származik. A fotó esztétikai értéke pedig, annak transzparens volta miatt a fotón ábrázolt dolog esztétikai értékéből származik.

Scruton gondolatmenetéből egyértelműen kiderül, hogy nem vesz tudomást a fotográfia és fotóművészet történetéről, és nem izgatja a már létező, fotóművészetről szóló polémiák sora. Bár a dolgozatomban a fotóművészetben az intermedialitás szükséges és fontos volta mellett igyekszik érvelni, Scruton megállapítása – amely az egyébként a maga rendszerén belül logikus, és sokak által elfogadott, de sokak által ugyanúgy támadott<sup>198</sup> –, hogy például Moholy-Nagy László progresszív tevékenysége a fotográfia médiumán belül festőies, vagy ideális festészet tárgykörébe tartozó képeket eredményezne, meglehetősen problematikus, és rámutat, hogy Scruton valóban a fotográfia médiumtörténetén kívülre helyezkedve analizálja a fotográfiát. Maga Moholy-Nagy írta, hogy:

„A képzőművészetben a tisztázatlan fogalmak közé tartozik a festészet és a fényképészet. Ma a festészetet és a fényképészetet gyakran kijátsszák egymás ellen. Azt mondják, hogy a kettő közül csak a festészet belső élet kifejezése, míg a fényképészet nem egyéb, mint a valóság mechanikus reprodukálása, amely nem tarthat igényt arra, hogy a művészetek közé sorolják. Alaposabb vizsgálat

---

<sup>197</sup> „The culmination of that process – which can be seen in such photographs as Henry Peach Robinson’s »Autumn« – is to be found in the techniques of photo-montage used by the surrealists and futurists (and in particular, by such artists as László Moholy-Nagy and Hannah Höch). Here our interest in the result can be entirely indifferent to the existence and nature of the original subject. But that is precisely because the photographic figures have been so cut up and rearranged in the final product that it could not be said in any normal sense to be a photograph of its subject.” In: i.m., 156. old.

<sup>198</sup> Többek között: Phillips, Dawn M.: *Photography and Causation: Responding to Scruton’s Scepticism*, Wicks, Robert: *Photography as a Representational Art*, King, William L.: *Scruton and Reasons for Looking at Photographs*, Atencia-Linares, Paloma: *Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation*, Davies, David: *How Photographs “Signify”: Cartier-Bresson’s “Reply” to Scruton*.

után azonban kiderül, hogy mindkét terület az optikai alakítás részproblémája; úgy, hogy ami az optikai alakításra érvényes, az érvényes rájuk is.”<sup>199</sup>

És a fotográfia, mint önálló és reprezentációra képes médium mellett a következőképpen érvel: „Ha a kamera képes rá, hogy pontosabban – vagy ha úgy tetszik, másképpen – dolgozzon, mint a szemünk, hát örüljünk neki! Ha valaki úgy véli, hogy a kamera ez esetben nem alkalmas portrékészítésre, hát ne csináljon vele arcképeket. A fotográfia nem arra való, hogy a manuális festészet céljainak nyomába szegődjön. Használjuk a kamerát olyan teljesítményekre, amelyek más módon nem hozhatók létre.”<sup>200</sup>

Ezen érveléssel párhuzamba állíthatóan bizonyítja be Robert Wicks, hogy szemben Scruton állításával, a fotográfia önmagában is képes reprezentációra. A *Photography as a Representational Art* című tanulmányában<sup>201</sup> Wicks felvázolja, hogy melyek azok a tényezők, amelyek megléte által a fotográfia médiuma reprezentációra képesnek nyilvánítható. Scruton fő tézise az, hogy a fotó esztétikai értéke nem a fotografikus kép egyedi minőségéből, hanem az ábrázoltjának esztétikai értékéből fakad. Mivel a fotó a valóságban is szükségszerűen létező dolog duplikátuma, ezért az sem reprezentációra, sem fikció előállítására nem képes. Wicks a fotón látható, és annak valóságban beazonosítható párja közötti hangsúlyozott esztétikai eltérésekre – melyekre Moholy-Nagy is utal – alapozva támadja meg ezt a tételt. Argumentációjának sarokköve, hogy a fotó a szemünk által észlelt, állandó mozgásban és változásban lévő valósággal szemben rögzít, tehát az ábrázolt dolog egy idejében megfagyasztott létező, így annak kimerevítettségében többet tudhatunk meg arról, mint a valóságban fellelhető párjáról. Erre például a klasszikusnak számító, lóábrázolással kapcsolatos kérdésre a fotográfia által nyert választ hozza például. A ló mozgásfázisai között valóban van olyan szakasz, mikor mind a négy 4 lába a levegőben van, de azok nem abban a pozícióban vannak, ahogy a festők a festményeiken évszázadokon át ábrázolták. Ez a tény Muybridge 1880 körüli, a tudomány szolgálatában kifejtett, mozgásfázisokat rögzítő, szekvenciális kísérleteiből derült ki. Ezt a ráismerő folyamatot Wicks esztétikai élményként definiálja: „Amikor egy ilyen látvány tudatos vizuális játékként formálódik meg, a szemlélőnek a csupasz szemmel megfigyelhető valóságos látványtól

---

<sup>199</sup> Moholy-Nagy László: Festészet és fényképészet, Korunk, 1932. 2. szám, In: Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*, Corvina, 1982, 317. old.

<sup>200</sup> Moholy-Nagy László: Éles vagy életlen? ford: Zádor Ágnes, i10, 1929. 20. szám, In: Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*, Corvina, 1982, 305. old.

<sup>201</sup> Wicks, Robert: *Photography as a Representational Art*, In: *British Journal of Aesthetics*, 29. évf. 1. szám, 1989

eltérő esztétikai élményben lesz része. Mivel egy ideális fotó és ábrázolt tárgya nem mindig osztoznak egyazon esztétikai minőségben, téves elgondolás azt hinni, hogy azok esztétikailag felcserélhetők.”<sup>202</sup> Wicks gondolata azért is fontos, mert szemben a fotótörténetre jellemző merev szembeállításokkal, alátámasztja azt a lehetőséget, hogy a neoavantgárd és posztmodern fotóművészet szekvenciális munkái és a tizenkilencedik század végi, tudományos szekvenciális munkák között ne csak formai párhuzamot állíthassunk.

Scruton egy másik érve a fotó reprezentációra való képtelenségéről, hogy míg a festő képes folyamatos kontroll alatt tartani az ábrázolás folyamatát, addig a fényképész erre az exponálás során nem képes. Wicks szerint nem a kontroll hiányáról van szó, hanem a fotó médiumának alkotói lehetőségeinek más milyenségéről, különbözőségéről. A fotográfus ezen véleménnyel szemben, teljesen kontroll alatt tudja tartani a fényképezés folyamatát, ehhez számos eszköz, lehetőség a birtokában van. Amelyek nyilvánvalóan sok esetben mások, mint amikkel a festők bírnak: az összehasonlítás voltaképpen értelmetlen. „Az esszenciális különbség festészet és fotográfia között nem a kontroll meglétének vagy hiányának múlik. Az ügy a részlet feletti kontroll milyenségére vonatkozik. Hogy Scruton állítása megalapozódjék, azt a nézetet kellene valakinek megvédenie, hogy a fotográfiai alkotófolyamatban rendelkezésre álló részletek feletti kontroll nem azon fajta rendszerek közé tartozik, amelyek által létrehozott kép gondolatok kifejezésére képes.”<sup>203</sup>

Wicks gondolatmenetéhez kapcsolódva említtem meg Dawn Phillips,<sup>204</sup> ugyancsak a fotó reprezentációs képessége mellett történő érvelésében létrehozott „fotográfiai esemény” fogalmát. Ezen fogalom kapcsán formálódik meg az az észrevétel, hogy a scrutoni elmélet a fotográfia médiumát túlzottan leegyszerűsített módon kezeli, hiszen az ő definíciója az ideális fotográfiáról a következőképpen foglалható össze: az ideális fotó kauzális kapcsolatban van ábrázoltjával, és megjelenésében azonos azzal.<sup>205</sup> Ezt a filozófiai kontextusban gyakran alkalmazott, a fotográfia karakterizációjával kapcsolatos

---

<sup>202</sup> „When such aspects come - into conscious visual play, one will have an aesthetic experience of the represented subject different from a comparable experience of the subject with the naked eye. Since an ideal photograph and its subject do not always share the same aesthetic qualities, it is erroneous to believe that they are aesthetically interchangeable.” In: Wicks, i. m., 3. old.

<sup>203</sup> „The essential difference between painting and photography is thus not a matter of control vs. lack of control of detail. The issue concerns the *kinds* of control of detail photographic methods afford. To establish Scruton's claim, one must defend the position that photographic methods of controlling detail are not among the kinds required for the expression of thoughts about what an image represents.” In: i. m., 6. old.

<sup>204</sup> Phillips, Dawn M.: Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism, In: *The British Journal of Aesthetics*, 2009. 49. szám.

<sup>205</sup> vö: Phillips Dawn M.: i. m., 335. old.

leegyszerűsítő retorikának tudja be, amely így megengedi a kauzális viszony kizárólagosságát a fotográfiáról alkotott filozófiai teóriákban<sup>206</sup>. Phillips szerint a *fotográfiai esemény* az, amikor a fényérzékeny anyagra a „fény képe” exponálódik. S ennek nincs vizuális tulajdonsága, az nem egy vizuális esemény.<sup>207</sup>

„Az információ, amely a fotográfiai esemény során rögzítve lett, számos, különböző módon feldolgozható, amely során számos, más anyagi tulajdonsággal rendelkező kép is létrejöhet. Ezek a fotográfiák nem közösek abban, hogy a filmre kerülés előtti eseményre hasonlítanak. És arra sem gondolhatunk, hogy egy eredeti fotográfia kópiái, mert nincs ilyen fotó. Sokkal inkább az egyetlen fotográfiai eseménnyel állnak kauzális kapcsolatban, amely önmagában nem egy fotográfia. A végső állomás ebben a többszintű fotográfiai eljárásban a vizuális tartalommal bíró kép létrehozása, és ez a lépés több olyan faktorral rendelkezik, amellyel befolyásolható a végső kép.”<sup>208</sup>

Ebből többek között az is következik, hogy a végső képen látható információ minden, a fotográfia médiumán túli manipulációtól mentesen, teljesen más lehet, mint ami a felvétel idején volt. Ez pedig már elég bizonyíték a fotográfia reprezentációs képességére.

Wicks is hasonló megállapításra jut, habár ő kifordítva Scruton gondolatmenetét és ellentétben Phillipsel, a kauzális kapcsolat meglétét nem hátrányként értékeli. A fotografikus képet reprezentációra képessé tevő eszközök szerinte a következők: az expozíciós időből származó „időmegállítás” képessége, a felvételi nyersanyagok tárháza, és a különböző exponálási technikák mind a puszta szemmel látható látványtól való eltérő vizualitás létrehozására képes eszközök. A kauzális kapcsolat, amely Scruton szerint lehetetlenné teszi a fotográfia médiumának a reprezentációra képes művészetek közé tartozását, Wicks véleménye szerint pontosan az a plusz, amely által a fotográfia több, másabb, mint a festészet, hiszen így az sokkal közvetlenebb, élőbb képét adja a dolgoknak, mint az.

„A kauzális kapcsolat által karakterizált fotográfia – az, amely állítólagosan a médium limitált kifejezőképességének az oka – valójában a fotográfia pozitív jellegzetessége. Ennek

---

<sup>206</sup> vö: Phillips Dawn M.: i. m., 336. old.

<sup>207</sup> vö: uo.

<sup>208</sup> „Information recorded during the photographic event can be processed in different ways to result in any number of images — even ones with very different material properties. These photographs are not unified by sharing visual resemblance with and a causal relation to a » profilmic event « . Nor should we think that they are copies of » the original photograph« that was taken, because there exists none such »photograph«. Rather they share in common a causal relation to one and the same photographic event. The photographic event is not, itself, a photograph. The final step in the multi-stage photographic process is the creation of the visual image and in this step there is further potential for a variety of factors to affect significantly the appearance of the final product.” in: i.m. 339. old.

következményeképpen a fotográfiákon bemutatott dolgokat közvetlenként tapasztaljuk meg, megtöltve azzal az atmoszférával, amely a fotográfus értelmező tekintetének az érdeme.”<sup>209</sup>

Scruton masszív kritikával rendelkező elméletének az ismertetése azért is fontos, mert lévén, hogy szerinte a fotográfia transzparens képet ad és a valósággal kauzális kapcsolata miatt reprezentációra képtelen, ezért minden, amit egy manipulálatlan fotón látunk, az a valóságban fellelhető ábrázolt dologgal/személlyel stb. azonos. Ezen logika mentén, a megrendezett fotó képtípusa sem bírhat reprezentációs erővel, mert a scenírozás, és minden egyéb művelet, amely a fotón látható látványt befolyásolja, az exponálás előtt ment végbe, ezért a képen látható végeredmény a megrendezett jelenet dokumentációja.

„Természetesen készíthetek egy fotográfiát egy vászonnal borított meztelen nőről, és nevezhetem Vénusznak, de amennyiben ez fikcionális gyakorlatként értelmezhető, annyiban nem szabad ezt Vénusz fotográfiai reprezentációjának érteni, hanem egy fotónak, Vénusz reprezentációjáról. A fotó nem tesz többet, mint megosztja ezt a vizuális karaktert a szemmel. Nem azt állítom, hogy a modell (öntudatlanul) Vénuszként szerepel. Nem ő reprezentálja Vénuszt, hanem a fotográfus, az, aki őt ekként használja. De ez a reprezentációs művelet, amely megtestesíti a reprezentációs gondolatot, a fotó létrejötte előtt már lezajlott.”<sup>210</sup>

Valamint:

„Igaz, hogy néhány fotográfus teljesen fiktív jeleneteket próbált meg létrehozni, és megrendezték a modelleket és a környezetet színpadiasan, hogy narratív jelentekeket hozzanak létre reprezentáló jelentéssel. De, miképpen már érveltem ezügyben, az ilyen fotográfia sem lehet reprezentatív. A reprezentatív folyamat már a fénykép elkészülte előtt lezajlott, így a reprezentációról készül fotó nem több, mint egy emberről készült fotó.”<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> „The causal process characteristic of photography—one allegedly responsible for the expressive limitations of the medium—is in fact a *positive* aspect of photography. As a consequence of this causal process, we experience the objects represented in photographs as immediately present to us, and as irrevocably charged with the atmosphere of the photographer's interpretative vision.” In: i. m., 8. old.

<sup>210</sup> „Of course I may take a photograph of a draped nude and call it *Venus*, but insofar as this can be understood as an exercise in fiction, it should not be thought of as a photographic representation of Venus but rather as the photograph of a representation of Venus. In other words, the process of fictional representation occurs not in the photograph but in the subject: it is the *subject* which represents Venus; the photograph does no more than disseminate its visual character to other eyes. This is not to say that the model is (unknown to herself) acting Venus. It is not she who is representing Venus but the photographer, who uses her in his representation. But the representational act, the act which embodies the representational thought, is completed before the photograph is ever taken.” In: Scruton, Roger: *Photography and Representation*, In: (szerk.: Walde, Ed) *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Blackwell Publishing Ltd, 2008., 150. old.

<sup>211</sup> „Occasionally, it is true, photographers have attempted to create entirely fictional scenes through photography and have arranged their models and surroundings, as one might on the stage, in order to

Egyrészt tehát Scruton elmélete alapján a tiszta/purista fotográfiai irányzat és a megrendezett fotográfia, a „nemművészet” létükben hirtelen egy kalap alá kerül. Való igaz, hogy a fotográfiának van az a használati módja, amely sajátos ábrázoló módja miatt dokumentálásra alkalmas, a scrutoni logika azonban, amely a fotográfia médiumának egészét zárja ki a reprezentációra képes vizuális művészetek sorából tarthatatlan, s ezért is fontos többek között Wicks és Phillips gondolatmenete, amely alapján bebizonyosodott, hogy a fotográfia képes a reprezentációra, és sajátos, csak a médiumra jellemző kifejezési eszközök állnak a rendelkezésére. Így ugyanis esztétikai értelemben is bebizonyosodott, hogy a purista fotográfia, amely bár a fotó transzparens jellegére húzza fel művészeti ideológiáját, és a megrendezett fotó, amely ezen ideológia ellenében jött létre, szembenállása indokolt és érvényes a fotóművészeti paradigmán belül.

A fotográfiai transzparenciáról alkotott elméletek megfeleltethetők a jelelméletből származó, a fotót indexként azonosító elméletekkel, amelyre majd ugyancsak visszatérek.

Scruton elméletét Barthes fotográfiáról alkotott gondolataival párhuzamba állíthatóként hoztam be a kontextusba, s megjegyeztem, hogy a számos hasonlóság, és gondolati egyezés ellenére Barthes elmélete különböző, hiszen nem zárja ki a fotót a reprezentációra képes vizuális médiumok közül. Sőt, a festőies és avantgárd művészeti gyakorlatok semleges felsorolása mellett Barthes meg is jelöli azt a médiumot, amely eszköztárának használatával a fotó szerinte művészetként funkcionálhat. Ez pedig a színház.

„Pedig a fotográfia nem a festészet, hanem a Színházon keresztül érintkezik a művészettel. (...) Daguerre megkaparintotta Niepce találmányát, és a Château téren (a République-en) olyan »színházat« nyitott, amelyben mechanikusan mozgatott, fényhatásokkal életre keltett képeket láthatott a közönség. A *camera obscurá*-nak köszönheti a létét a perspektivikus kép, a Fotográfia és a Dioráma, mindhárom szcenikus művészet. De szerintem a Fénykép közelebb áll a színházhoz, ugyanis mindkettő a halál; annak közvetítője (lehet csak én látom így). Tudjuk, milyen ősi kapcsolat van Színház és Halottkultusz között. Az első színészek azzal váltak ki a közönségből, hogy eljátszották a Halottak szerepét; maszkírozás után egyszerre voltak élők és holtak; (...). (...) a Fénykép –bármennyire is élőnek szánják (a szenvedélyes „élővé tenni” igyekezett nem más, mint a halálfélelem mitikus tagadása)– kezdetleges Színház, Élőkép, a rezzenetlen, kikészített arc képi ábrázolása; a halottak arcát is ilyennek látjuk.”<sup>212</sup>

---

produce a narrative scene with a representational meaning. But, as I have argued, the resulting photograph would not be a representation. The process of representation was effected even before the photograph was taken. A photograph of a representation is no more a representation than a picture of a man is a man.” In: i.m., 157. old.

<sup>212</sup> Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford.: Ferch Magda, Európa könyvkiadó, 1985, 38-39. old.

Barthes párhuzamállítása két fontos, a megrendezett fotóra jellemző karakterre hívja fel a figyelmet, és legitimál is egyúttal a maga paradox, és masszívan fotóművészetellenes tézisében: a maszkhasználat és a színház fogalmával együtt járó, narrativitás lehetőségére, amelyek magukban foglalják a jelentéselőállítás képességét. A narrativitás képi megjelenítése az írás lehetőségével azonos, márpedig Barthes, ironikus módon a fotográfiával szembe állítva az írás fogalmát a következőképpen jellemzi: „Semmiféle írás nem képes ilyen bizonyosságot adni. A nyelv fő baja (de talán gyönyörűsége is) az, hogy nem tudja önmagát hitelesíteni. Talán éppen ez a tehetetlenség a nyelv noémája; vagy másként kifejezve: a nyelv természeténél fogva fiktív (...). (...) A fotográfiára azonban nem hat semmiféle közvetítő, a fotó nem kitalál, hanem hitelesít, maga a hitelesítés.”<sup>213</sup> Pedig a fotográfia, pontosan a megrendezetségen keresztül mutatja meg, hogyan gondolható el nyelvként, amelyen keresztül képes történetmesélésre, fikciók és egyéb, nem szószerinti valóságok létrehozására.

## 2.4 A fotó, mint tükör

A tiszta/purista fotográfia egyik fő teoretikusa, Szarkowski, 1978-ban, a MOMA fotográfiai osztályának kurátoraként megrendezte az amerikai fotóművészet hatvanas - hetvenes években végbemenő, általa észlelt változásaira reflektáló tárlatát, *Mirrors and Windows*<sup>214</sup> címen. Ezek a változások igen jelentősek voltak. Az alapvetően greenbergiánus Szarkowski felvázolja, hogy a klasszikus fotóriporteri és dokumentarista fotográfia, amelynek a nyomtatott sajtó az igazi otthona, hanyatlóban van a televízió fokozódó népszerűsége okán, valamint párhuzamot állítva ezzel a hanyatlással, az amerikai egyetemekbe bekerülő fotóoktatás expanzióját állapítja meg. Ez a folyamat, sok egyéb folyamat mellett azt is eredményezte, hogy a művészhallgatók már nem csak a saját médiumukkal törődtek, hanem figyelni és használni kezdték más, egyéb képzőművészeti médiumokban rejlő lehetőségeket, és azokat a sajátjukban alkalmazták.<sup>215</sup> Az ilyen hibrid munkákat eredményező gondolkodás egészen Moholy-Nagy Lászlóig nyúlik vissza, akinek

---

<sup>213</sup> In: i. m., 98. old.

<sup>214</sup> Szarkowski, John: *Mirrors and Windows, American Photography since 1960*, MOMA, 1978 július 28- október 2. A katalógus ugyanezen címmel, a MOMA kiadásában 1978-ban jelent meg.

<sup>215</sup> i. m., 15. old.

a művészeti tevékenysége és gondolatai nagy hatással voltak az amerikai vizuális művészeti oktatásra.<sup>216</sup> Hozzá tartozik, hogy például Coleman is két hagyományról beszél a második világháború utáni amerikai fotóoktatás kapcsán: az egyik a Moholy-Nagy féle kísérletező, és a tiszta fotográfiai irányzatot nem komolyan vevő, vagy általa nem figyelembe vett hagyomány, a másik pedig Minor White nevével fémjelezhető, aki az Ansel Adams, Beaumont Newhall féle tiszta/purista fotóművészeti felfogásnak volt az elvakult követője. Szarkowski szerint, míg az ötvenes években a fotográfus gyanús volt bizonyos művészeti körökben, mert ő géppel alkot, a mechanisztikus leképezés „bajnokai” erre a gyanúra a festészet huszadik századi haszontalanságával válaszolhattak. Az ilyen és ehhez hasonló problémák kritikailag kiélezettebben jelentek meg a felsőoktatásban, melyeknek meg is lett az eredménye: legálissá és populáriszá vált a médiumok keveredése. Ezt Szarkowski a fotográfia modernista elfogadásaként értékelte. Szarkowski nem vette figyelembe a posztmodern művészeti tendenciákat, melyeknek sok minden más mellett pontosan a művészeti ágak keverése volt az egyik fő eljárási módjuk. Ennek ellenére, a fotóművész klasszikus ideálját már kritikával illeti, ugyanis nem tartja lényegesnek a fotó eszközt használó művész, és a magát fotográfusnak tartó művész megkülönböztetését, hiszen „a könyv témája a fotográfia, nem a fotográfusok. Hogy a témáról felelősségteljesen beszélhessünk, az alkotás karakterét és hatását kell megvizsgálni, nem készítőjének a meggyőződését.”<sup>217</sup> Mindenesetre a modernista kontextusban tárgyalt, két, egymástól radikálisan eltérő, az ablak és a tükör fogalmakkal metaforizált fotográfiai attitűd együttes tárgyalása volt többek között az a tényező, amely miatt Szarkowski, és az általa képviselt intézményrendszer is a posztmodern teoretikusok összűze alá került.<sup>218</sup>

Mint már ismeretes, a fotográfus művészként való értékelésében Coleman is arra a konklúzióra jut a direktoriális mód fogalmának bevezetése közben, hogy nincs jelentősége a hatvanas-hetvenes években kialakuló, posztmodernista légkörben a művészek közötti, médiumhasználatuk alapjáni különbségtevésnek. Ennek fényében is egyre biztosabbá válik,

---

<sup>216</sup> uo.

<sup>217</sup> „The subject of this book, however, is not photographers, but photography. To view the subject responsibly it is essential to consider first the character and influence of the work, rather than the persuasion of its maker” In: i.m., 16. old.

<sup>218</sup> „A hetvenes évek közepére a múzeumok krízisének egy másik sokkal komolyabb jele is megjelent az, amelyet korábban már említettem: a legkülönbözőbb kísérletek az aura megerősítésére. Ez az igyekezet két egymásnak ellentmondó jelenségben nyilvánult meg: az expresszionista festészet újjászületésében és a fényképészet mint művészet diadalában. A múzeum mindkét jelenséget egyforma lelkesedéssel üdvözölte.” Crimp, Douglas: A posztmodernizmus a fotográfiában, In: *ExSymposion*, Dokumentum különszám, 2000/32--33. szám. [http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article\\_page\\_surfer&csa=load\\_article&rw\\_code=a-posztmodernizmus-a-fotografiaban\\_907](http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=a-posztmodernizmus-a-fotografiaban_907), letöltve 2017-07-04



hogy a Magyarországon a hetvenes években, a képzőművészek által művelt kísérletező fotográfiát a korabeli teoretika fotó/művészet<sup>219</sup> elnevezéssel illette, mesterségesen elszigetelve az egyéb fotóművészeti eredményektől. Ezzel nem is az a fő gond, hogy a fogalom mentén például Attalai Gábor konceptuális fotómunkái élesen megkülönböztethetővé válnak mondjuk Vámos László Kodály portréitól, hanem az, hogy a hetvenes évek közepén kialakuló (magyar) progresszív fotográfia is külön rubrikába került. A fotóművészet alakulása kapcsán rendkívül káros az olyan, ebből a fogalomból származó gondolat, mint: „Fotográfus szemmel az a leginkább szembeötlő különbség a fotósok és a művészek konceptuális fotói között, hogy az utóbbiakat a fotográfia, mint művészi eszköz problémái, illetve az általuk készített fotók technikai művészete többnyire nem különösebben érdekelte. Nem is kellett, hogy érdekelje. A képzőművészek számára a fotográfia nem probléma, hanem technikai segédeszköz; a fényképezőgépet úgy veszik kézbe, mintha ecset, rajzszén vagy mintázófa volna.”<sup>220</sup> Ugyanis meglátásom szerint a magyar, ahogy más nemzetek neoavantgárd és posztmodern korszakokba sorolható fotográfusai sem problémaként fogták fel a fotográfia eszközét, hanem ugyanúgy segédeszközként. Ha esetleg valóban problémaként viszonyultak a fotográfia eszköztárhoz, akkor az a konceptualista attitűdből származó, a médium határaitól való rákérdezés okán volt lehetséges. A technicista szemlélet alapvetően a szó már rossz értelmében használt amatőr-fotográfia jellegzetessége, de ez úgy gondolom, nyilvánvaló.

Jeff Wall *Marks of indifference*<sup>221</sup> című esszéjében, a Szarkowski által megírt, a fotóművészet státuszát övező problémákat más szögből világította meg, s a művészeti körökben „gyanúsak” tartott fotográfia fő okának azt tartotta, hogy a hatvanas - hetvenes évek művészei szerint a fotográfia még nem esett át a klasszikus avantgárd művészetté válás folyamatán. Még nem hajtotta végre azt a belső trónfosztást, melyet a többi művészeti ág már meglépett a szükséges továbbfejlődés érdekében.<sup>222</sup> Ennek az oka legfőképpen az, hogy a fotográfia nem talált alternatívát az ábrázolásra, hiszen az fizikailag a médiumába van kódolva, így, hogy a modernista művészet által „kötelezővé” tett önreflexivitás

<sup>219</sup> Ez a szókapcsolat az 1976-os, Hatvanban megrendezett Expozíció kiállítás kapcsán jött létre, s a képzőművészeti fotográfia használatra utal, amely az önmagát az elcsúszott pillanat megragadásán keresztül definiáló fotóművészet ellenében fogalmazódott meg. Ezen „fogalom” Beke László aktuális és friss eredménye volt a hetvenes évek közepén.

<sup>220</sup> Szilágyi Sándor: Képzőművészeti fotóhasználatok, In: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1965-1984*, Új Mandátum Könyvkiadó, 2007, 329. old.

<sup>221</sup> Wall, Jeff: *Marks of indifference. Aspects of photography in or as Conceptual art* <http://www.art.ucla.edu/photography/downloads/Wall001.pdf>

<sup>222</sup> Hiszen a festészet és a szobrászat már eltávolodott az esztétikai és társadalmi alapját képező figurális ábrázolás és tárgyyszerű leírás gyakorlatától.

gyakorlatához kapcsolódni tudjon, saját szükségszerű létét tehette a vizsgálatok centrumába, mint ábrázoltat. A konceptualista művészet ezzel a művelettel próbálta meg újracsatlakoztatni a fotográfia médiumát a művészet véráramába, meghaladva az unalmas, szimpla képkészítés gyakorlatát.<sup>223</sup>

Az avantgárd művészet által diktált trónfosztást az avantgárd szellemiségű, fotográfia médiumát használó alkotók az 1920 környékén erőre kapott, és létrejött kommunikációs cégek és kiadók által létrehozott új képtípus, a fotóriport kisajátításával gondolták kivitelezhetőnek. Ez a többek között Paul Strand, Walker Evans, Henri-Cartier Bresson és Brassai nevével fémjelezhető vonulat úgy gondolta, hogy új művészet hozható létre ezen jelenség mimézisével. A riportfotó művészetkoncepciója<sup>224</sup> a modernista párbeszéd középpontjába kezdte terelni a fotográfiát, levetkőzve magáról azokat a hátrányokat és előnyöket is, melyeket a festőművészettől örökölt, s olyan jegyeket öltött magára, mely megkülönböztette más képzőművészeti módoktól. Ez a mimézés, – követve Wall gondolatmenetét– olyan transzformációkat eredményezett a kép koncepciójában, melynek az egész művészetben hatása lett, és ezért előfeltétele a konceptualisták kritikájának. Ez a transzformáció a kompozíció előzetes megtervezésének szükségességét vetette el, s a riport műfajában csak a vadásztudat és a pillanat elkapásának mítosza, a véletlen komoly szerepe maradt meg. „A kompozíció a táblakép territóriumára maradt.”<sup>225</sup> A fotográfia státuszát pedig az avantgárd kritika alapozta meg, az a kritikai és kényszerítő erő, amely először emelte be a fősodorba s tette meg maga is kritikája fő tárgyává.<sup>226</sup>

A konceptualizmus fotóhasználata új energiát, erőt vitt a fotóriport művészi használatába, s ennek következtében újra indult a párbeszéd a fotó státuszáról, amely az avantgárd korszakban csak társadalmilag tudott érvényesülni. Hiszen a Wall által

---

<sup>223</sup> Vö.: Jeff Wal, *I. m.*, 32.

<sup>224</sup> A magyar szakirodalom nagy részében ugyancsak konszenzus van e téren, azzal a különbséggel, hogy az nagyrészt ezt a teljesítményt felülmúlhatatlannak és a fotóművészet nagy pillanatának tekinti. Míg Jeff Wallnál érezhetően ez egy szükséges, és abból fakadóan kötelezően meghaladásra váró típus. „Az 1925-től elterjedő kisfilmes Leica gép könnyedségénél, mozgékonyágánál fogva vadonatúj műfajokat és lehetőségeket teremtett az alkalmazott (szoció-, riport-) és a szuverén (autonóm-riport, szubjektív fotó) területeken egyaránt. A felsorolt négy irányzat módszer tekintetében ugyanaz: megrendezetlen valóságrészlet »elkapott« pillanatát ábrázolják, különösebb utólagos manipuláció nélkül. (...) (az autonóm riport) Olyan vadonatúj, soha nem látott képfajta ez, ahol a speciális fotográfiai kompozíció nem a természeti látvány esetlegességeinek kiküszöbölése árán teremthető, mint a festészetben, hanem épp ezeken keresztül. (...) Az egyetlen művészeti ág, ahol a véletlenszerű, előre nem kalkulált elemek, a művészi matéria és a formálás integráns részei, valamint a szuverén fotóművészeti esztétikum minőségi tényezői.” In: Miltényi Tibor: *i. m.*, 28-32.

<sup>225</sup> „Acts of composition are the property of the tableau.” In: Wall, Jeff: *I. m.*, 33.

<sup>226</sup> Vö.: „Here it is important to recognize that it was the content of the avantgarde dialogue itself that was central in creating the demand for an aestheticism which was the object of critique by that same avantgarde.” In: Wall, Jeff, *i. m.*, 34.

megvilágított fotóriport mimézis és maga a fotóriport nem vált el élesen egymástól, s a szociális érvényesülés, értsd társadalmi bizalom, nem volt elégséges az avantgárd kritikának, s így az nem került a művészeti fősodorba. Az ötvenes hatvanas évek (amerikai) fotóműtárgy piacának feltűnően alacsony árai is ezt támasztották alá. Ez két fontos implikációval járt: az egyik hogy egy spekulatív energiával ruházta fel a fotót, amely minden dolog körül megjelenik, amely alábecsült, a másik pedig ebből az alábecsültségből származott: a műkereskedők passzivitása azzal a lehetőséggel ruházta fel a fotográfiát, hogy ez lesz az a képtípus, amely már soha nem lesz része a rezsimnek, amelyet az erősen újbóloldali mozgalmak folyamatos kritikai ösztűz alatt tartottak.

„Vagyis a konceptualizmus úgy helyezte a művészet szférájába a fotográfiát, hogy autonómmá, gyűjthetővé, burzsoává tette, olyan módon, hogy közben ragaszkodott ahhoz, hogy a fotográfia az egész ezt jellemző idea tagadása; ebbéli tagadása folytán az utolsó akadályok is elhárultak. A neoavantgárd teljes jogú tagjaként, szöveggel, szobrászattal és festészettel keverve a fotográfia az antitárgy kvintesszenciája lett.”<sup>227</sup>

Wall szerint a művészfotográfiát művelők által kidolgozott bonyolult, a fotóriport képtípusát utánzó rendszere volt az, amely felvértezte a fotográfiát azzal a lehetőséggel, hogy „a paradigmájává váljon az összes esztétikai, kritikai, modellkonstruáló, művészetet homlokterébe helyező gondolatnak.”<sup>228</sup>

A konceptualizmus a későbbiekben a riportfotográfiát Wall szavaival élve „kifigurázta” és a riport kép elvesztette művészi értékét, s a társadalmi tér visszaadódott a professzionális riportereknek, mivel annak esztétikai kvalitása már nem szolgált több elméleti konzekvenciával.<sup>229</sup> Sőt, maga a „fotózszurnalizmus” zárult ki az esztétikai fejlődésből egy időre. Az ezután következő önvizsgálat két fő irányt indított el a fotográfiában, mint művészeti médiumban: az egyik a megrendezetség, a másik pedig az experimentális kísérletek folytatása lett.<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> „In Photoconceptualism led the way toward the complete acceptance of photography as art – autonomous, bourgeois, collectible art – by virtue of insining that this medium be privileged to be the negation of that whole idea. In being that negation, the last barriers were broken. Inscribed in a new avantgardism, and blended with elements of text, sculpture, painting, or drawing, photography became the quintessential „anti-object.” In: Jeff Wall: *I. m.* 35.

<sup>228</sup> „(...) and permitted it to become a paradigm for all aesthetically-critical, model-constructing thoughts about art.” In: Wall, Jeff: *I. m.*, 36.

<sup>229</sup> Vö.: Wall, Jeff: *I. m.* 36.

<sup>230</sup> Vö.: Wall, Jeff: *I. m.* 37.

Szarkowski ezt a szembenállást, első látásra paradox módon Minor White és Robert Frank 1950-es években tetőpontra érő munkásságában ragadja meg, s az általa felállított két kategóriát a két művész munkássága alapján különíti el. Miért érdekes ez első látásra? Mert, egyébként erre Szarkowski is felhívja a figyelmet,<sup>231</sup> mindketten a tiszta fotográfia korpuszába sorolhatók. Mégis, s ezzel megadva a két kategória általa kigondolt jelentését: Frank a masszív társadalomkritikai töltetű fotósorozatával az igazság visszaadására törekedett, addig Minor White-ot nem az érdekelte, hogy a fotó milyen igazságot ábrázol, hanem az, hogy a kép mit idéz fel.<sup>232</sup> Mindenesetre a direktoriális mód alkotói felől nézve, akik közül jó páran szerepeltek a „tükör” kategóriában, ez igen problémás eredeztetési törekvés volt Szarkowskitól, hiszen az ellentétet, amely a tiszta fotográfiai esztétikai rendszer, és a direktoriális mód esztétikai rendszere között áll Duane Michals a következő tömörséggel összegezte: „Szállj le Westonról, felejtsd el Arbust, Franket, Adamset, White-ot. Öld meg Buddhát.”<sup>233</sup> White, aki meghatározó oktatói tevékenységével a tiszta/purista fotográfia esztétikáját erősítette Amerikában, ezzel (is) kiváltva a fotó médiumáról másképpen gondolkodó alkotók ellenszenvét, az ötvenes, hatvanas években ezt az esztétikát kibővítette, úgy, hogy a valóságból kimetszett kép ne csak szimplán a valóságra utaljon, hanem kifejezze azt a hangulatot, amelyet a fényképező kifejezni kívánt. Személye, mivel egyrészt oktatási tevékenységén keresztül hatalmas befolyással bírt az amerikai fotóművészeti életre<sup>234</sup>, és mivel ő Strand, Weston és Adams radikális tiszta fotográfiai nézeteinek volt követője, a vállaltan direktoriális módban dolgozó fotográfusok egyik fő ellentéte, és „ellensége” volt. White oktatása folyamán, hogy elmagyarázza a hallgatóknak, mi a helyes, és a helytelen fotográfiai attitűd, a helyesre a fényképezőgépet, mint a látás meghosszabbítását, a helytelenre a fényképezőgépet, mint ecset hasonlatokat alkalmazta.<sup>235</sup> Michalstól idézett „Buddha” Minor White-ot jelöli, aki azért is kapta ezt az elnevezést, mert a Zen-buddhizmus tanain inspirálódva a tiszta fotográfia eszköztárával az emberi belsőt vetette pszichoanalitikus vizsgálat alá. Nem létrehozta ehhez a képet, hanem ha megtalálta a valóságban a megfelelőt, akkor rögzítette azt. Meggyőződése szerint a fényképezőgép

<sup>231</sup> Id.: Szarkowski, i.m., 22. old.

<sup>232</sup> vö.: Szarkowski, i.m., 20. old.

<sup>233</sup> „Get Weston of your back, forget Arbus, Frank, Adams, White, don't look at photographs. Kill the Buddha.” Michals, Duane: *Real Dreams*, Addison House, 1976. Idézi: Goysdotter, Moa: Introduction, In: *Impure Vision, American staged photography of the 1970's*, Nordic Academic Press, 2013, 29. old.

<sup>234</sup> Vö: Rice Shelley: *Beyond Reality*, In: Frizot, Michael: *New Histories of Photography*, Könemann, 1998., 661-678. old.

<sup>235</sup> vö: Goysdotter, Moa: *Dethroning Optical Vision*, In: *Impure Vision. American Staged Photography of the 1970's*, Nordic Academic Press, 2013, 40. old.

képes megmutatni a dolgokról, hogy mik azok valójában, és mik még azon túl.<sup>236</sup> A fényképezőgép azonban, melyet a tiszta fotográfiai elmélet követői egy technológiai szuperszemként fogtak fel, a megrendezett fotóban kvázi játékeszközzé vált, amely segítségével, szemben a modernista fotográfusok témakeresése helyett, a médium határaitra kérdeztek rá. White, akinek fotóművészeti felfogása konstans támadások céltáblájává vált a hetvenes években, ennek ellenére Szarkowski tükör kategóriájának kiindulópontjául szolgált, példázva ezzel a MOMA fotóosztály kurátorának ízlését, és nézetét a fotográfiáról. A fotóban tükröződő *alkotói személyiség* tétel pedig nem volt már elegendő válasz a fotográfiát más szemszögből megközelítő alkotók és teoretikusok számára.

Szarkowski tehát az ablak kategóriát a már ismerős módon definiálja: a fotografikus kép alapvető karaktere az expozíció pillanatában ragadható meg, míg a tükör kategória szintetikus (ezek szerint (is) az ablak kategóriába sorolt képek feltétlenül organikusnak tekinthetőek) képeket tartalmaz, amely képek szélsőségesen manipuláltak.

Ezt a kezdetektől fogva meglévő metaforapárt alkalmazta tehát Szarkowski a huszadik század hetvenes éveiben végbemenő fotóművészeti változások elemzésére, nyilvánvalóan más töltettel. Az elemzése során azonban fotográfia felszínénél maradt, nem ereszkedett mélyebre.

---

<sup>236</sup> Vö.: Rosenblum, Naomi: *Photography since 1950: The Straight Image*, In: *A World History of Photography*, Abbeville Press, 519. old.

### 3. A fénykép felszíne mögött

#### 3.1 A pastiche fogalmának jelentősége a posztmodern fotográfia értelmezésében

A direktoriális móddal és a megrendezett fotográfiával kapcsolatos, eddig elemzett írásokban közös, hogy azok az ezzel a képtípussal foglalkozó művészek és a fotográfia huszadik századi művész héroszai, azaz a tiszta/purista irányzat alkotói között egy éles szakadék meglétére mutatnak rá. Ez a szakadék pedig nyilvánvalóan megfeleltethető a modern és a posztmodern korszakok között húzódó törésvonallal. Írásaikra jellemző, hogy nevén nevezik az „új” korszakot, de általában hivatkozással a posztmodern korszak elméleti hozadékának átláthatatlanságára, inkább az „új” fotográfia katalogizálható eltéréseit opponálják a „rég” fotográfia katalogizálható tulajdonságaival. Köhler szigorú és lényegre törő, az ellentéteket kristálytiszta megmutató felsorolása<sup>237</sup> az, amely megvilágítja, milyen komoly változás állt be a hetvenes-nyolcvanas évek környékén a fotográfia médiumáról történő gondolkodásban. Köhler a megrendezett fotográfia képtípusát Baudrillard hiperrealitás (szimulákrum) elméletével köti össze, és a valós és valóság fogalmaiban történő posztmodern elbizonytalanodás okaiként az új vizuális technikák, és fotográfusi attitűdök megjelenését nevezi meg többek között.<sup>238</sup> Így az egyik, a megrendezett fotográfia attitűdje által meghatározott posztmodern fotóművészetre érvényes legfontosabb megállapítása az, hogy a fotográfiai képtárgyak megszabadulnak a kontextuális kötöttségektől, azaz előtérbe kerül a (hagyományos értelemben vett) fotográfiát, és a tiszta/purista fotóművészetet is meghatározó referenciától történő elszakadás. Ebből vezeti le Köhler a megrendezettséggel foglalkozó fiatal fotóművészek körében végbement, tiszta/purista fotográfiától történő idegenkedést és a fotóművészetben addig megvetett, lenézett alkalmazott műfaj, mint a divatfotográfia, és a filmművészet felé fordulását, és eszköztárjaik használatbavételét, hiszen a fotóriporterek által támogatott és továbbra is kedvelt tiszta/purista fotóművészet megmaradt a hitelesség és az objektivitás bűvkörében, valamint továbbra is fenntartotta a tény és fikció közötti álságos különbségtételt.

A médiumok határainak feloldódását, a pluralizmust, az intermedialitást jelöli ki Grundberg is a fotográfiában végbemenő posztmodern fordulat egyik fő ismertetőjegyének.

---

<sup>237</sup> Lásd: 30. oldal

<sup>238</sup> Köhler, Michael: *Arrangiert, konstruiert und inszeniert - vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden*, In: *Das Konstruierte Bild. Fotografie — arrangiert und inszeniert*, Edition Stemmler, 1989, 22. old.

Sokat elárul kritikusai nézőpontjáról, hogy tanulmánya<sup>239</sup> mottójának Baudrillard egy passzusát választotta, valamint azontúl, hogy felteszi a fontos kérdést, mely szerint mit jelent a posztmodernitás fogalma a fotográfiára nézvést, kérdést intéz a tiszta fotográfia egyik leghíresebb pártolójához, és minden kétséget kizárólag legnevesebb és legnagyobb hatású terjesztőjéhez Beaumont Newhallhoz. „Hogy fog (a posztmodernizmus) a Beaumont Newhall által oly lelkiismeretesen ecsetelt fotográfiai gyakorlat tradíciójához viszonyulni, és hogy fogja azt meghaladni?”<sup>240</sup>. Hiszen, miképpen azt Grundberg egy lábjegyzetben írja, Newhall fotóelmélete a fotó technikai fejlődésén keresztül mutatja be a médium esztétikájáról vallott nézeteit, amely szerint a fotóművészet a harmincas évek formalizmusában/modernizmusában jutott a csúcra. A *History of Photography* című kötetének 1982-es újranyomásából kiderül, hogy Newhall képtelen érvényes választ adni a közelmúlt fotóművészetéről, hiszen mindenki, aki Cartier-Bresson vagy Weston után alkotott, az már „poszt”-nak számít a szemében.<sup>241</sup>

Grundberg kérdésfelvetése fontos, hiszen az, ellentétben számos meghatározó posztmodern teoretikussal, egy konkrét fotóművészeti irányzattal szemben teszi fel a kérdést, ezzel játékba hozva annak örökségét. A Grundberg által feltett, nyilvánvalóan költői kérdés összetett, és radikális válaszokat takar. A posztmodern teoretika ugyanis gyökerestül forgatta fel az egész formalista felfogású, modernista alapokon nyugvó fotográfiai hagyományt.

Ezen felforgatás egyik alapja a fiatal alkotó generációk pluralista technikahasználata. Amely nyilvánvaló szembeszegülés az előző fejezetben ismertetett, tiszta/purista fotográfia elméleti alapvetéseivel.

„Szembesülve a kiürüléssel a hetvenes évek művészei több irányba indultak el, a pluralista modell alapján. Néhányan dekoratív pattern paintinggel kezdtek el foglalkozni, páran a földből mintázzák szobraikat, vagy elhagyatott épületeket avatnak azzá. Néhányan a fotográfia és a videó eszközához nyúlnak, vagy változtatva használják azokat és adják hozzá a magukét a pluralista »pörköltözhöz«. Egyik konzekvenciája a modernista kapuk megnyílásának, az, hogy a fotográfia, ez a másodrangú művészeti állampolgár, elsőrangú tagjává vált a múzeum és a galéria rendszernek. De a legnagyobb felhajtóereje ennek a modernista redukciónak, vagy hogy korrekt legyenek, annak, *amely a modernizmus redukció*

---

<sup>239</sup> Grundberg, Andy: *The Crisis of the Real. Photography and Postmodernism*. In: *The Photography Reader*, szerk.: Wells, Liz, Routledge, Taylor and Francis Group, 2003, 164. old.

<sup>240</sup> „How does it relate to, and challenge, the tradition of photographic practice as Beaumont Newhall has so conscientiously described it?” In Grundberg, i.m., 164. old.

<sup>241</sup> Vö.: Grundberg, i.m., 178. old. És ugyanerről a képtelenségről tett tanúbizonyságot Szarkowski ablak-tükör fogalompár mentén végigvitt csoportosító és analízáló bevezetője, melyet az előző fejezet végén elemeztem.

*aktivitásának tűnt, hogy az ellenszegült a megszámlálhatatlan sok új művészeti gyakorlatnak, amelyek közül számos tisztán és világosan ellentétes volt a modernista felfogással.*<sup>242</sup>

A posztmodern művészet pluralizmusát azonban nem tartja Grundberg teljes mértékben helyes koncepciónak, hiszen szerinte egy olyan technika, amely képes leírni, megmutatni egy uralkodó stílus hiányát, de nem szolgál alternatívával a helyettesítésére, ez a túlbujánzás, a „mindent szabad” elv elegendő okot szolgáltatott arra, hogy a teoretikusok zöme kiábránduljon ebből a koncepcióból. Hiszen „egy kritikai koncepció, amely minden elképzelhetőt magába nyel, hasznavehetetlen.”<sup>243</sup>

A kiábrándulás egészen más okát adja meg Douglas Crimp, amely a következő: „A pluralizmus maga után vonja azt a képzelgést, hogy a művészet szabad, független minden más diszkurzív gyakorlattól és intézménytől, és mindenekelőtt független a történelemtől. És ez a szabadságra vonatkozó képzelgés azért tartható fenn, mert minden egyes művészeti alkotást tökéletesen egyedinek és eredetinek tekintenek.”<sup>244</sup>

A továbbiakban Grundberg a modern és a posztmodern oppozíciójának leírására a posztstrukturalista (nyelv) elméletből származtatva két lehetőséget vázol fel. „A modernista tradíció ellen irányuló, és/vagy a Nyugati kultúra uralkodó mitológiái ellen irányulót, amely a modernista hagyomány kialakulásáért felelős az első helyen. A kritikusok hisznek abban, hogy a posztmodern művészetnek le kell lepleznie, vagy 'dekonstruálnia' kell az autonóm egyén (a szerző mítosza) és a független szubjektum (az originalitás mítosza) mítoszait. De mikor a célok megvalósításához érünk – vagyis, hogy milyen stílusú művészettel érhető ez el – kétértelműséggel és véleménykülönbségekkel találjuk magunkat szembe.”<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> „Facing this exhaustion, the artists of the 1970s went off in a hundred directions at once, at least according to the pluralist modell. Some started making frankly decorative pattern paintings. Some made sculpture from the earth, or from abandoned buildings. Some started using photography and video, mixing media and adding tot he pluralist stew. One consequence of the opening of the modernist gates was that photography, that seemengly perennial second-class citizen, became a naturalized member of the gallery and museum circiuit. But the main thrust was that modernism's reductivism – or to be fair about it, *what was seen as modernims's reductivism* – was countered with a flood of new practices, some of them clearly antithetical to modernism. ” Grundberg, Andy, *i. m.*, 166. old.

<sup>243</sup> „A critical concept that embraces everything imagenible is not much of use.” i.m. 168. old.

<sup>244</sup> Crimp, Douglas: *A posztmodernizmus a fotográfiában*, ford. Horányi Attila. in: *Ex Symposion*, 2000 / 32-33. sz. 17-22., [http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article\\_page\\_\\_surfer&csa=load\\_article&rw\\_code=a-posztmodernizmus-a-fotografiaban\\_907](http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=a-posztmodernizmus-a-fotografiaban_907)

<sup>245</sup> „This opposition can be conceived in two ways: as counter to the modernist tradition, and/or as counter to the ruling 'mythologies' of Western culture, which, the theory goes, led the to the creation of the modernist tradition in the first place. These same critics believe that postmodernist art therefore must debunk or 'deconstruct' the 'myths' of the autonomus individual ('the myth of the author') and of the individual subject ('the myth of originality'). But when we get to the level of how these aims are best accomplished – that is, what style of art might achieve these ends – we encounter critical disagreement and ambigutiy.” i.m. 168. old.



A posztmodern művészet értelmezésében, és céljainak kijelölésében tehát véleménye szerint két lehetséges út van. Az egyik a posztmodern fémjeleként értelmezhető hibrid műalkotások (teátrális festmények, filmszerű fotográfiák, stb.) segítségével rámutatni, hogy a modernizmus médiumspecifikussága nem kívánatos többé, és elvetendő. „Ez a nézet az, amely képes kiemelni a fotográfiát abból a tradicionálisan marginális helyzetéből, amely a pillanat médiumaként aposztrofálta azt.”<sup>246</sup> A másik lehetséges nézet az, amely számára maga a médium nem is számít, csak az, hogy a művészet hogyan képes működni a modernista művészeti intézményrendszer ellenében. Ezt a vonalat főleg Rosalind Krauss és Douglas Crimp markáns, a fotográfia és a modernista intézményrendszer kapcsolatát bíráló teoretikusi írásaiból ismerhetjük.

Douglas Crimp<sup>247</sup> szerint a hetvenes évekre a művészeti intézményrendszer – amely a modernizmus „találmánya” – s annak zászlóshajója, a múzeum krízisbe került, melynek egyik eredménye az a tény, hogy a múzeumok kontroljukat veszítették az akkor aktuális művészeti trendek ellenőrzése és válogatása felett, s emiatt fordultak raktárjaikban felhalmozott, többnyire másodrangúnak tartott művek felé. A fotográfiai ennek a mozzanatnak köszönheti, hogy beengedést nyert a művészet elit klubjába. A fotográfia történetében valóban a hetvenes évekre eső eredetiség és vintázskultusz, valamit az ehhez kapcsolódó „műértő” megjelenése is ennek az osztályugrásnak köszönhető. A hetvenes években indult meg ugyanis a ma már dollármilliók üzleteket is lebonyolító fotóművészeti galériarendszer. Az aura<sup>248</sup> helyreállítása a fotográfia korpuszában, amely médium a „technikai sokszorosítás fő vádlottja”<sup>249</sup> Crimp szerint lehetetlen célkitűzés és vállalkozás is egyben. Crimp radikális posztmodern elmélete, amelynek fő lényege modernizmus intézményrendszerével és eredményeivel való teljes szakítás, az egyike azon írásoknak, melyek szerint mikor a fotográfiai épp bekerült a művészet fősodrába, azzal ellentétesen formálódóban volt egy másik művészetfelfogás, mely nem fogadta el elődjét érvényesnek és annak eredményei és léte ellenében határozta meg magát.<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> This is the view that actually lifts photography up from its traditional second-class status, and privileges it as the medium of the moment.”. *i. m.*, 168.

<sup>247</sup> Crimp, Douglas: A posztmodernizmus a fotográfiában. *Ex Symposion*, 2000. 32–33. sz. 21. [http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article\\_page\\_\\_surfer&csa=load\\_article&rw\\_code=a-posztmodernizmus-a-fotografiaban\\_907](http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=a-posztmodernizmus-a-fotografiaban_907)

<sup>248</sup> „[...] a műalkotás aurája az, ami a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában elsorvad.” Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: Uő: *Kommentár és prófécia*, Bp., 1969. 306.

<sup>249</sup> Crimp, Douglas: *i. m.*

<sup>250</sup> Crimp itt a Sherry Levine nevével legjobban fémjelezhető posztmodern fotográfiai attitűdre gondol, amely „összejátszik a fotográfia mint művészet e módusaival, de mindezt csak azért, hogy felforgassa, vagy meghaladja azokat. És mindezt éppen az aurával kapcsolatban teszi, ám nem azért, hogy azt helyreállítsa,

Grundberg a fotográfiában is érzékelhető, illetve határozottan jelenlevő posztmodern aktivitás egyik központi stilisztikai elemének a pastiche fogalmát jelöli ki<sup>251</sup>. A pastiche Frederic Jameson *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája* című könyvének egyik kulcsfogalma, melyet Jameson többek között a modernizmus és a posztmodernizmus különállásának megmutatására alkalmaz.

„A pastiche, a paródiához hasonlóan, egy sajátos vagy egyedi, külön stílus utánzása, egy nyelvi maszk viselése, egy halott nyelven elhangzó beszéd. Ám ez semleges gyakorlat, nincs meg benne a paródia hátsó szándéka, kiölték belőle a szatirikus hajlamot, hiányzik belőle a nevetés és az a meggyőződés, hogy az átmenetileg kölcsönvett abnormális nyelvezet mellett még mindig létezik valamiféle egészséges nyelvi normalitás. A pastiche tehát üres paródia, egy szobor vak szemgolyókkal (...)”<sup>252</sup>

Mint olvasható az idézetben, Jameson a pastiche fogalmát a paródia fogalmával ütközteti. Ezzel vázolja fel a modern és a posztmodern közötti, általa az egyik meghatározónak vélt alapvető különbséget, amely többek között a lényeg és a látszat egybeolvadásában is tetten érhető. Minduntalan visszatérünk tehát Baudrillard szimulákrum elméletéhez, amely szerint,

„Az absztrakció ma már nem hasonlatos a térképhez, képmáshoz, tükörhöz vagy fogalomhoz. A szimuláció ma már nem területre, referenciális létezőre, szubsztanciára irányul, hanem egy eredet és realitás nélküli reálisnak a modelleken keresztül történő generáció. Hiperreális. A térkép előbbre való a területnél – ez a szimulákrum elsőbbsége – ő hozza létre a területet, s ha újraírnánk a mesét, ma a terület foszlányai porladnának szét lassan a térkép felszínén.”<sup>253</sup>

Mert mi is a lényegi különbség a pastiche és a paródia között? A paródia valami meghatározottra irányul. Adott egy szöveg, egy kép, valamilyen, akármilyen viszonyítási pont, egy eredet, vagy akár nevezhetjük referenciának is, amelynek a stílusát, eszközrendszerét, valamilyen meghatározó stílári elemét kölcsönözve, azt felnagyítva vagy akár valamilyen módon mássá téve parodizálhatok. „A paródia általánosságban –

---

hanem hogy megmutassa, hogy most az is csak a másolatnak és nem az eredetinek egy aspektusa.” In: Crimp, Douglas, *i.m.*

<sup>251</sup> *i.m.* 169. old.

<sup>252</sup> Frederic Jameson *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*, ford.: Dudik Annamária Éva, Noran Libro Kiadó, 2010, 38. old

<sup>253</sup> Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége, ford.: Gángó Gábor, In: *Testes könyv 1.*, JATE-Ictus, 1996, 161. old.

szimpátiából, vagy rosszindulatból – adott szerzők stiláris modorosságának, buzgalmának, hóbortosságának a nevetségessé tétele. Így biztosra vehető, hogy a paródia mögött létezik egy nyelvi norma, amelyhez viszonyítva gúnyolni lehet a nagy modernistákat.”<sup>254</sup> A pastiche működőképességét a modernista szempont alapján az egyik legfontosabb tényező, a biztos pont, a viszonyítási alap hiánya szavatolja. Hiszen a posztmodernben az egységes szöveg, az egységes képi világ ideája (is) elveszett, amelyhez viszonyítani lehet. Ha a modern irodalom és művészet töredezetté válása benyomul a társadalmak mikroszintjeire is, akkor maga a szubjektum fogalma kérdőjeleződik meg. Innen a következő lépés az egységes stílus hiányának megállapítása. És itt kerül képbe a pastiche fogalma. A pastiche a posztmodern szimulákrum tulajdonságaival bíró fogalom. Hiszen, ha nincs biztos pont, ha elveszett a világ egészét szervező egységes narratíva, akkor nincs viszonyítási alap, így a pastiche leginkább a maszkadás műveletével azonosítható, mert a maszk nincs kapcsolatban azzal, amire az feltevődik. A pastiche, a paródiához hasonlóan ugyancsak utánoz, de utánzásának nincs konkrét tárgya, halott nyelvet beszél és egy idegen maszk álcájaként nyilvánul meg. Felidéz, sejtet. Jameson a pastiche fogalmának legjobban szemléltető példáját a nosztalgia film műfajában fedezi fel. A magyarázata nem utolsó a sorban a „halott nyelv” kifejezésére is választ ad. A nosztalgia filmet, amelyet ő a pastiche megnyilvánulásának, tetten érhetőségének legfontosabb műfajaként tárgyal, elválasztja a történelmi film műfajától, mert a nosztalgia film nem hitelesen ábrázolja választott, történelmi korszakát, hanem a jelenből kiindulva esztétizálja azt. A történelmi anyagot a nosztalgia film típusa nem veszi komolyan, sokkal inkább egy képzelt, éreztethető, sejtethető múlttal operál. Erre egy radikális példa a *Csillagok háborúja* című film, amely, lévén, hogy a harmincas, negyvenes évek generációjának kedvenc, és a nyolcvanas évekre már megszüntetett, szombat délutáni superhősös, földönkívüli inváziós sorozatai voltak, az egyrészt kielégíti ennek a generációnak a vágyott, hiányolt élményéhségét, és újra átélhetővé teszi a már nem létező sorozatok által keltett esztétikai élményt. „Ez a film így metonimikusan nosztalgiafilm: ellentétben az *Amerikai graffiti* című filmmel, a *Csillagok háborúja* nem újra feltalálja a

---

<sup>254</sup> „Still, the general effect of parody is- whether in sympathy or with malice - to cast ridicule on the private nature of these stylistic mannerisms and their excessiveness and eccentricity with respect to the way people normally speak or write. So there remains somewhere behind all parody the feeling that there is a linguistic norm in contrast to which the styles of the great modernists can be mocked.” Jameson, Frederic: *Postmodernism and Consumer Society*. In: *The Anti-Aesthetic. Essay on Postmodern Culture*. Szerk.: Foster, Hal, Bay-Press, 1983, 114-115. old.

múlt megélt totalitásának képét, hanem egy letűnt korszak műalkotásainak (a sorozatok) jellegzetességein keresztül az azokhoz fűződő érzékeket élesíti újra.”<sup>255</sup>

Ez lenne a halott nyelv jelentése: egy olyan alapon nyugszik a pastiche működése, amely már rég nincs, vagy a kulturális felejtés felé halad. A pastiche-nak ugyancsak fontos jellemzője a célzott és a nehezen megfejthető szöveg, vagy forgatókönyv idézés. Ebből kifolyólag a pastiche, miképpen arra egy kortárs díszletek között játszódó, ámbátor mégis ahhoz képest évtizedekkel korábbi állapotokat felidézni képes film bemutatásán keresztül eljut Jameson, annak (is) szimptomája, hogy a posztmodern embere képtelen a jelenkor esztétikai érzékelésére. Ezt a hiányt ugyancsak a referencia eltűnésére vezeti vissza Jameson, és Baudrillard tézishez hasonló módon, a kulturális értékekhez történő viszonyulást, a kulturális ipar, média által generált képözönön keresztül tartja azt csak lehetségesnek. „A kulturális termelés (...) tekintete már nem képes a külső világot pásztázni referenciát keresve, hanem mint Platón barlangjában, mentális képeinek nyomait a saját elméjét körbekerítő határfalakra kivetítve keresi. A valóság, amely megmaradt, annak a felismerésnek a sokkjából származhat, amely szerint örökre elérhetetlennek mutatkozik a populáris kultúra képein és sztereotípiáin keresztül elérni vágyott múlt.”<sup>256</sup>

A pastiche fogalmát Grundberg alkotói technikaként, gyakorlatként definiálja. A jamesoni pastiche fogalom leírásából kihámozható idézéstechnikai jellemzők (nem egy az egyben, nem teljesen felismerhetően, csak érzékeltetve, az adott alapanyag csak néhány jellemzőjét kiemelve, hangulatot teremtve) a posztmodern jelzővel illetett fotográfia gyakorlatában a maszkolás, és maszktól megfosztás műveletével azonosítható Grundberg szerint. A paródia és a pastiche fogalmainak ellentétén keresztül a posztmodern maszk (Jameson, Grundberg) és a modern maszk (Bazin) fogalmainak felfogásából következő ellentét, különbség is magyarázható.

A megrendezett fotográfia, és eleve a fotótörténet immáron egyik abszolút mérföldkövének és számos fotográfiával kapcsolatos teoretikusi értekezés centrumának számító Cindy Sherman *Untitled Film Stills* című sorozatának a pastiche fogalmának

---

<sup>255</sup> This film is thus *metonymically* a historical or nostalgia film: unlike *America Graffiti*, it does not reinvent a picture of the past in its lived totality; rather, by reinventing the feel and shape of characteristic art objects of an older period (the serials), it seeks to reawaken a sense of the past associated with those objects. In: i.m. 116. old.

<sup>256</sup> Cultural production (...) it can no longer look directly out of its eyes at the real world for the referent but must, as in Plato's cave, trace its mental images of the world on its confining walls. If there is any realism left here, it is a "realism" which springs from the shock of grasping that confinement and of realizing that, for whatever peculiar reasons, we seem condemned to seek the historical past through our own pop images and stereotypes about that past, which itself remains forever out of reach. I.m. 118. old.

alkalmazásával történő elemzésén keresztül a következő lényeges meglátások tehetők Grundberg gondolatmenete alapján. Bár a képek főszereplője (és fotográfusa, díszletezője, koncepció megalkotója is<sup>257</sup>) Sherman, a fotográfiák mégsem önarcképek. Egyrészt a diszkrét és felismerhető szerző képeinek (azaz a modernista művészhérosz szerepeinek), valamint az amerikai tömegkultúra által kialakított (férfi tekintet által meghatározott) nőképek dekonstrukciói. Posztmodern, mert konstruált, és pastiche jellege az 1950-es évek amerikai film-noir képi világát idézi. „A Sherman által létrehozott maszkok nem kulturális szerepek paródiái, és képeinek rétegzettsége nem rejt el semmilyen belső esszenciát.”<sup>258</sup> Sherman képei, miképpen Grundberg ezen tanulmányban a pastiche fogalmának értelmezése mentén Eileen Cowin és Laurie Simmons<sup>259</sup> munkáinak elemzésével párhuzamosan rámutat, a posztmodern fotográfia alap képtípusának, a megrendezett fotográfiának a csúcsteljesítményei. Az említett alkotók a pastiche (azaz a jelen, grundbergi elemzés esetében a maszkadás műveletét) arra használják, hogy valami másra (egyszerre akár több dologra is) rámutassanak. De legfőképpen ezek az alkotók (fény-) képeiknek saját fikciós jellegét teszik láthatóvá, a belső esszenciát nem rejtő rétegzettségük tanulsága legfőképpen ez. Amely egy alapvető szakadás a Beaumont Newhall (és többek között Paul Strand, Ansel Adams, Minor White, Szarkowski, Henry Cartier-Bresson) által képviselt, modernista fotóesztétikától. De leginkább Bazinétól és Sontagétól, akiknél, mint tudjuk a halotti maszk a fotográfia leírására alkalmazott kitüntetett fontossággal bíró metafora, amely az ábrázolt és az ábrázolat közötti fizikális kapcsolat meglétét jelöli. A saját fikciós jelleg felmutatása műveletének megállapítása témám szempontjából annak ellenére is érvényes kijelentés, hogy Grundberg Shermant, Simmonst és Cowint is a művészfotográfia keretein kívül állóként definiálja és analízisének egyik alapja, hogy ezek a művészek nem reflektálnak a fotóművészet kánonjára, és nem is részesei annak. A fotográfia megújulásának, a tiszta fotográfia formalizmusát (amely az ő fogalomtárában a művészfotográfiával/fotóművészettel egyenlő) meghaladó kortárs fotóművészetnek azonban kiindulópontjai.

<sup>257</sup> ehhez lásd a Köhler és Hoy definícióit az első fejezetben.

<sup>258</sup> The masks Sherman creates are neither mere parodies of cultural roles nor are they layers like the skin of an onion, which peeled back, might reveal some inner essence. In: Grundberg, Andy, i.m. 170. old.

<sup>259</sup> Mindhárom alkotó kulcsszereplő a Köhler és Hoy által megrendezett fotóként azonosított képtípus bemutatásában.

## 3.2 Pastiche és a direktorális mód

Walter Robinson 1982-es *Revenge* című festményének elemzésén keresztül Grundberg a pastiche fogalmának maszkoló és kimaszkoló eljárását a következőképpen vezeti le:

„Az első dolog, amely elmondható a *Revenge* című festményről, hogy úgy néz ki, mintha az egy romantikus magazin számára készült volna, nem pedig úgy, mint amely Picasso és Rothko örökségét viszi tovább. Egy negligésbe öltözött *femme fatale* sztereotipikus képét festi meg inkább közönséges, illusztratív módon. Talán elmondható, hogy a nőiességnek a populáris kultúra mélyebb rétegeit uraló, férfi dominanciájú diskurzusában kialakult képét adoptálja. Ezen diskurzus képe a festményen egy maszkként feszül, de nem azért, hogy azt kigúnyolja, vagy hogy előnyös színben tüntesse fel, vagy hogy valami eredetire, mélyebb, a kép „mögött lévő” dologra mutasson rá általa. Ezen diskurzus maszkját viseli magát azért, hogy kivetkőztesse, lemaszkolja azt, hogy rámutathasson annak belső inkonzisztenciáira, elégtelen voltára, hibáira, sztereotipikus valóságatlanságára.”<sup>260</sup>

Az idézetben világossá tett működési elv alapján a pastiche fogalma jól alkalmazható a Coleman által „felfedezett”, és a direktorális mód legfontosabb alkotóinak tartott Duane Michals és Arthur Tress munkáinak elemzéséhez. Már csak azért is, mert az említett két alkotó fotóművészeti tevékenységének egyik meghatározó jellegzetessége, hogy rámutasson a tiszta/purista fotográfia formalista tételeinek dogmatikusságára, és a fotográfia fikciós jellegének felmutatását a tiszta/purista fotóművészet kánonjára tett utalások sorozatán, vagy arra reflektálva hajtják végre.

Coleman direktorális mód kategóriájának legfontosabb fotográfusai, Michals, Krims és Tress csupán mellékszereplői Köhler és Hoy megrendezett fotó analíziseinek. Munkáik alapján hol „későmodernistának” (Hoy), hol neoszürrealistának (Köhler) nevezik őket. Általánosságban elmondható, a huszadik század második felének fotóművészetével foglalkozó nagyobb összegző munkákban egyfajta hídként, átmenetként hivatkoznak rájuk a modern és a posztmodern fotográfiai képtípus alkotói között. Shelley Rice ugyancsak átmenetként, vagy inkább a posztmodern fotográfia előzményeiként tárgyalja pár

---

<sup>260</sup> „The first thing to be said about *Revenge* is that it looks like something out of a romance magazine, not something in the tradition of Picasso or Rothko. It takes as its subject a rather debased, stereotypical view of the negligee-clad *femme fatale*, and paints her in a rather debased, illustrative manner. We might say that it adopts the tawdry, male dominated discourse of female sexuality as found the lower depths of the mass media. It wears that discourse as a mask, but it wears this mask not to poke fun at it, nor to flatter it by imitation, nor to point us in the direction of something more genuine that lies behind it. It wears this mask in order to unmask it, to point to its internal inconsistencies, its inadequacies, its failures, its stereotypical unreality.” In: Grundberg, Andy, i.m. 168. old.

bekezdésen keresztül Michals és Krims alkotói módszereit és jellegzetességeit.<sup>261</sup> Grundberg említést sem tesz munkáikról vagy az alkotói attitűdükéről az eddig elemzett tanulmányában. A *Photography Beside Itself* című írásában egy bekezdésben említi Michals nevét, többek között Jerry Uelsmannéval együtt, olyan fotográfusok között, akik elszakadtak a kamera által megszabott lehetőségektől, és megtagadták a tiszta fotográfia esztétikai kánonját.<sup>262</sup>

Ez nem feltétlenül hiányosság, sokkal inkább azt jelzi, hogy mennyire friss volt a megrendezett fotó képtípusa, és a nyolcvanas években (is) aktív teoretikusok fókuszát nem vonzotta annyira Michals és Krims fekete-fehér képvilága<sup>263</sup>, szemben a nagy méretű, szinte kizárólag színes technikával készült táblakép fotográfiákkal. Hiszen a színes táblaképfotográfiáknak már a megjelenése, fizikai kivitelezése is mutatta, itt valami másról van szó, mint az eddigi fotóművészet. Valamint ezen három alkotónak, a tiszta fotográfia kánonjába illő fekete-fehér, éles, a megszokottól nem eltérő nagyságú képei nem számítottak annyira figyelemfelkeltőnek. És hát ők fotográfusok<sup>264</sup> voltak, nem pedig képzőművészek, így nem voltak a kor divatja szerint „komolyan vehetőek”.<sup>265</sup>

A direktoriális mód fényképészeinek a modern és a posztmodern fotográfia közötti átmenetként történő értékeléséhez nagyban hozzá járulhatott Douglas Crimp *Posztmodernizmus a fotográfiában* című, nagyhatású, sőt meghatározó érvényű tanulmánya, amelyben Crimp, szemben az általa posztmodernként definiált művészek, többek között Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine művészetével az általa a modernizmust kialakító, és annak zászlóshajójaként definiált múzeum intézményének művészfotográfiát felemelő aktivitását is opponálja. Opponálásának alapjaként pedig a „régiság művészettörténész” valamint a „műértő” kémiai és főként stilisztikai elemző tevékenységét jelöli meg, amelyen keresztül a technikai reprodukció fő vádlottja, a fotográfia aurára tehet szert.

---

<sup>261</sup> Rice, Shelley: Beyond Reality. The subjective Vision. In: *A New History of Photography*, ed. by Frizot, Michel, Köneman, 1998, 677-678. old

<sup>262</sup> Grundberg, Andy: Photography Beside Itself, in: Uő. *Crisis of the Real. Writings on Photography*, Aperture, 1999, 269. old.

<sup>263</sup> Valamint, ahogy Coleman is folyamatosan felhívta rá a figyelmet, azok a fotográfusok, akik a hatvanas évek környékén kezdtek el kísérletező, a pillanat megragadásában gyönyört lelő fotográfiai attitűd ellenében alkotni, az árral szemben úsztak, és a fotóművészet mainstream kiállítóhelyein, orgánumaiban nem kaphattak megjelenési lehetőséget.

<sup>264</sup> Fotográfusi pályájukat ahogy Michals, úgy Tress is a tiszta fotográfiára jellemző alkotói módszerekkel kezdték. Objektívjuket „szemként” felfogva, a valóság mozzanatait igyekeztek lencsevégre kapni.

<sup>265</sup> Cindy Sherman volt az első olyan képzőművész, akit fotográfus végzettsége ellenére felkapott a művészeti szaksajtó, és teljes mértékben a képzőművészeti szcénán belül értékelte, Douglas Crimp felfedezettjeként.

„A fotográfia autentikussá tételéhez szükség van a művészettörténet és a muzeológia teljes gépezetére, néhány kiegészítéssel és kicsit több bűvészmutatvánnyal. Először is természetesen ott van az eredeti nagyítás a maga korral járó elvitathatatlan ritkaságával. Bizonyos eljárásokat, papírfajtákat és vegyszereket ma már nem használnak és így egy nagyítás kora könnyen meghatározható. Ám az igazolható ritkaságnak ez a fajtája nem érdekel, miként az ezzel párhuzamos kortárs fotográfiai gyakorlat a korlátozott példányszám sem. Ezek helyett a fotográfia szubjektivizálása foglalkoztat, azok a módok, amelyekben a fotográfia "villanásnyi véletlenére" vonatkozó műértés átalakul a fotográfiai stílus műértésévé. Úgy tűnik ugyanis, hogy mégis kimutatható a fotográfus keze, azzal a különbséggel persze, hogy az valójában a szeme saját egyedi víziója (bár éppen a keze is lehet: hallgassuk csak meg hogy a fotográfiai szubjektivitás harcosai hogyan írják le azt a misztikus szertartást amelyet a fényképész a sötétkamrában előad.)”<sup>266</sup>

A Crimptól hosszasan idézett szövegrészletből a tiszta/purista fotográfia John Szarkowski által kidolgozott elmélete<sup>267</sup> ismerhető fel, amely, mint ahogy azt a második fejezetben kifejtettem, Clement Greenberg modernista esztétikájának fotográfiára adaptálása. A tanulmányának következő fejezetében egyértelműsíti, hogy Szarkowski elméletét jelöli ki a modernista fotográfia támadható narratívájának:

„Természetesen tudatában vagyok annak, hogy a szubjektivitás kérdésének felvetésével a fotográfia esztétikatörténetének központi vitáját elevenítem fel, amely a tiszta és a manipulált nagyítás ellentétéről, valamint e téma különböző változatairól szól. Azért teszem most mégis ezt, hogy rámutassak: a fotográfia aurájának helyreállítása a fotográfia egészét a szubjektivitás zászlaja alá szubszumálja; vagyis azt a fotográfiát, amelynek forrása az emberi elme és azt is amelynek forrása a körülöttünk levő világ; a legteljesebben manipulált fotográfiai fikciót és a valóság leghűségesebb átírását a megrendezett és a dokumentaristát a tükröt és az ablakot.”<sup>268</sup>

Anélkül, hogy mélyebben belemennék Crimp pszichoanalízis művészetelméleten belüli alkalmazásának segítségével keresztül kifejtett, témám szempontjából talán túl messzire vezető elméletébe, annak ellenére, hogy számos gondolata az én narratívám kialakításában is ihlető erővel bírt, az megállapítható, hogy a fentebb idézett passzus is közrejátszhatott a direktoriális mód fényképészeinek a posztmodern fotográfiai korpuszából történő kiszorulásához. Egyrészt a direktoriális mód alkotói közül Michals és Samaras szerepeltek

---

<sup>266</sup> Crimp, Douglas: *A posztmodernizmus a fotográfiában*, In: *A posztmodernizmus a fotográfiában*. Ford. Horányi Attila. in: *Ex Symposion*, 2000 / 32-33. sz. 17-22., In: [http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article\\_page\\_\\_surfer&csa=load\\_article&rw\\_code=a-posztmodernizmus-a-fotografiaban\\_907](http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=a-posztmodernizmus-a-fotografiaban_907)

<sup>267</sup> Szarkowsky, John: *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, 1966. 2007-es kiadás

<sup>268</sup> Crimp, Douglas: i.m.



Szarkowski a fotóművészet széttartó erőinek homogenizálására tett modernista kísérletének is tekinthető kiállításán<sup>269</sup>, másrészt a direktoriális mód fotográfusainak „irányváltását”, amely szerint számukra nem a külvilág, sokkal inkább az emberi elme, az álmok, gondolatok külvilágban fel nem fedezhető képeinek a megteremtése a célja, nem ítélte Crimp elégségesnek a posztmodern kanonizáció szempontjából, hiszen az „én” a „self” fikciója az a direktoriális mód fotográfusai esetében még őrzi az általa elgondolt modernista „egység” és eredetiség igényét. Szemben Shermannel, akinek a fényképei ennek a belső világnak a széthullásáról és eredetiség vesztettségéről is szólnak.

„A spektrum túlsó végén azok a fotográfiák helyezkednek el, amelyek tudatosan szerkesztettek, manipuláltak és fikcionalizáltak: az úgynevezett rendezői modus, amelyhez a fotográfia olyan auteur-jei tartoznak, mint Duane Michaels vagy Les Krims. E modus stratégiájának lényege az, hogy a fotográfia nyilvánvaló igazmondását önmaga ellen játssza ki; fikciókat épít fel egy ránc nélküli valóság megjelenésén keresztül, amelyet narratív dimenzióval sző át. Cindy Sherman fotográfiái is e módon belül működnek, ám pusztán azért, hogy felfedje e fikció nemkívánatos aspektusát. A fikció ugyanis, amelyet Sherman leleplez az én (self) fikciója. Sherman fotográfiái azt mutatják meg, hogy az a feltételezetten autonóm és egységes én, amelyből a többi "rendező" fikcióit felépíti, nem más, mint reprezentációk, másolatok és utánzatok meg-megszakadó sora.”<sup>270</sup>

Röviden tehát, a Crimp által posztmodernnek nevezhető fotográfia médiumát használó képzőművészek munkáiban a realitás csak képeken keresztül közelíthető meg, hiszen a realitás már kisajátítódott, miképpen azt Baudrillard passzusaiából is jól tudjuk: a külvilágról alkotott tapasztalatainkat a többek között a televízió, a mozi és magazinok alakítják. A fotográfiát eszközként használó képzőművészetnek így a jelentésadás és jelentésképzés folyamatának a kutatására kell helyeznie a hangsúlyt.<sup>271</sup>

Anne H. Hoy hasonlóképpen érvel a direktoriális módot használó későmodernista és a posztmodern fotográfusok megkülönböztetése kapcsán. Bár ő megkülönböztetésének alapjául csak az inspirációs forrásokat és a fotográfusok alkotásainak irányultságát nevezi meg.

„Azok a fényképészek, akik hibrid műalkotásokat hoznak létre, az „én” ideáját megbonthatatlanként gondolják el, valamint a művész szerepét teremtő szereppel azonosítják, miközben

<sup>269</sup> Windows and Mirrors kiállítás, 1978 július 28 – október 2, Museum of Modern Art, New York

<sup>270</sup> Crimp, Douglas: i.m.

<sup>271</sup> vö: Crimp, Douglas: Pictures. <http://artistsspace.org/exhibitions/pictures>, letöltve 2018. aug. 12.

kifejezőképességüket más művészeti ágak kifejezőformáival gazdagítják, későmodernistának nevezhetők. A festészetből, a művészet premodernista történetéből, valamint olyan alternatív tradíciókból inspirálódnak, mint a szürrealizmus, a hatvanas évek konceptualizmusa, happening és performance művészet. A kritikusok által a modernizmus ellenségeinek tekintett művészek pedig posztmodernnek nevezhetők. (...) Meggyőződve arról, hogy a szerzői invenció szerepe irreleváns a művészetben, a posztmodern fényképészek a populáris kultúra sztereotípiáit vonják kritika alá alkotásaikban.”<sup>272</sup>

Pedig Michals, Tress és Krims szerepe a fotótörténetben nyilvánvalóan több, mint egy egyszerű átmenet a tiszta fotográfia modernizmusa és a megrendezett fotográfia posztmodernizmusa között. Többek között azért is, mert a posztmodern elméletekben használt fogalmak, jelen esetben a pastiche ugyanolyan hatásfokkal felhasználható munkáik elemzése során, mint az 1980-as évek megrendezett fotográfiái esetében.

Ha a pastiche számos formában jelentkezhet, és ha értelmezhető úgy, mint az utánzás egy különös és különleges formája, változata, amelyben a maszkadás és a maszktól megfosztás művelete történik<sup>273</sup>, akkor Arthur Tress *Domestic Scenes* című sorozatában a pastiche fogalma meghatározó jelentőséggel bír.

Ha Grundberg Walter Robinson *Revenge* című festményelemzésének logikáját követjük, akkor a maszkadás és ezen keresztül valaminek a maszkjától való megfosztás művelete Arthur Tress említett sorozatában a tiszta fotográfia a fénykép, mint ablak felfogásának, azaz az objektív valóság manipulációmentes ábrázolás felfogásának kritikájaként is „olvasható”.

Tress szemben a tiszta fotográfia kánonjába sorolható riportos, a külvilágot ilyen vagy olyan módon lefényképező alkotókkal, fókuszát belső történések, álmok, fantáziák megmutatására helyezi. Tress második, *Theater of the Mind*<sup>274</sup> című könyvének alapvetése, hogy fényképein láthatótávé tegye meggyőződését, mely szerint „Mi hozzuk létre a saját

---

<sup>272</sup> Those photographers who hybridize can be considered late modernist, for they still support the conception of the artist as a creator and the self as unitary, while they seek to enrich their expression through adopting forms from other arts. They take their cues from painting and printmaking, the premodernist history of art, alternative traditions such as surrealism and vanguard experiments from the 1960s on, including Conceptual art, Happenings, Performance, and Body Art. The artists antagonistic to modernism, on the other hand, have been termed postmodern by critics. (...) Convinced that individual invention is irrelevant in art, postmodern photographers present the stereotypes of mass culture for critique.” Anne H. Hoy: Introduction, In: *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Photographs*, Abbeville Press, New York, 1987, 7. old.

<sup>273</sup> vö.: Grundberg, Andy: The Crisis of the Real. Photography and Postmodernism. In: *The Photography Reader*, szerk.: Wells, Liz, Routledge, Taylor and Francis Group, 2003, 169. old.

<sup>274</sup> Tress, Arthur: *Theater of the Mind*, Morgan and Morgan, 1976

drámánkat, és színházunkat. Mi nem is annyira a valóságban élünk, sokkal inkább apró jeleneteken keresztül létezünk.”<sup>275</sup>

Öt részből álló könyvében, amely részek címei mind az élet és a színház kapcsolatát sejtetik<sup>276</sup> gyerekeket és felnőtteket kért meg, hogy részletezzék álmaikat és vágyaikat, melyeket aztán a megkérdezettek részvételével megrendezett és lefényképezett.

A fényképek technikai sajátosságai, kompozíciós rendje, az objektív éles rajzolata, egy szóval a kinézete mind a tiszta fotográfia esztétikai sajátosságait idézi első ránézésre. Ha jobban szemügyre veszi a befogadó, csak akkor döbben rá, hogy itt valami másról van szó. A fekete-fehér objektivitás álcája mögött felsejlenek az abba nem illő részletek. Ezek a részletek megdöbbenők, sokkolók. Tress a fényképeit költőien többértelműnek szánja, és rejtett szimbolikussággal ruházza fel azokat. Szereti, ha a fényképei sokkolók, és a sokkhatást, amelyet ő egy „erős gyomroshoz” hasonlít, a fényképnek tulajdonított valóságábrázoló funkcióval igyekszik elérni. „A fotográfia nyugalmas és bír egyfajta csodálatos dokumentatív minőséggel, de amiket ábrázolok, azok nem lehetnek igazak, valóságosak, és mégis azok, mert a fotókon ott van a mocsok és a rothadás textúrája, és ez egyfajta valóságossággal ruházza fel azokat, annak ellenére, hogy a fotón látható dolgok leváltak arról.”<sup>277</sup>

A sokkhatás kiváltása nem csak a direktoriális módban alkotó fényképészek kiváltsága. A tiszta/purista fotográfiai hagyomány számos képviselőjéről elmondható ez<sup>278</sup>, ahogy például Robert Frank, vagy Diane Arbus munkásságáról is. Mint tudható, a svájci születésű Frank az *Amerikaiak*<sup>279</sup> című albumát, csak Franciaországban volt képes kiadatni, az amerikai kiadók nemet mondtak, mert a könyv képanyaga szerintük nem azt az Amerika képet sugalmazta, amelyet az emberek látni akarnak, vagy gondolnak magukról. Illetve amely a szerkesztők szerint megfelelő. „(...) Frank a lelkiileg sérült, az erőszak, a tudatlanság

---

<sup>275</sup> We create our own drama and theatre. We don't really live in reality so much. We create little stage sets for ourselves. *Photoprofiles. Arthur Tress Documentary*, part 1, <https://www.youtube.com/watch?v=lyWF4L8vUJQ&list=LLM45YVMbS6GugwcQOXIR8pA&index=3&t=0s> letöltve: 2018. 08 02.

<sup>276</sup> Child' play (Gyerekjelenetek), Private Act's (Privát cselekedetek), Domestic Scenes (Háztartási jelenetek), Director's od Darkness (Sötétség rendezői), Final curtain (Végső függöny)

<sup>277</sup> *Photoprofiles. Arthur Tress Documentary*, part 1, id. hely.

<sup>278</sup> Csak ezekben az esetekben a sokkhatás pontosan a fénykép valóságábrázoló képességébe vetett hiten keresztül fejt ki hatását. És izgalmas módon nem a befogadót készíti olvasatok konstruálására, hanem magát az ábrázolt valóságot változtatja meg. Mint Például Lewis Hine szociofotográfiai esetében. Akinek a Nemzeti Gyermekmunka Bizottság (NCLC) megbízásából készített amerikai gyermekmunkásokról készített felvételei nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy megváltoztassák a gyermekmunkát szabályozó törvényeket. Vö: Pohlad, Mark: *History of Photography: Twentieth-Century Developments*, In: *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, ed. by Lynne Warren, Routledge, 2005, 716. old

<sup>279</sup> Frank, Robert: *The Americans*, 1958, Robert Delpire kiadásában, Jack Kerouac előszavával.

és a kétségbeesés között ingadozó emberekre bukkant. (...) Frank átalakította a háború utáni amerikai jólét szimbólumait, például az autót és a televíziót, az egyes embert egymástól és a szélesebb társadalomtól elidegenítő álnok kommercializmus megnyilvánulásaként ábrázolva őket.”<sup>280</sup>

Diane Arbus pedig az amerikai társadalom árnyékos oldalát, az általánosan elfogadott társadalmi normától eltérő módon élő emberek, transzvesztiták, homoszexuálisok, „szörnyszülöttek”, nudisták életébe engedett bepillantást. Mely pokoljárásban maga is „megsemmisült”, öngyilkos lett. Mégis az említett két alkotó kameráját és szemét a külvilág felé irányította, és bár merészebb témaválasztással és a merev kompozíciós szabályoktól elszakadva fényképeztek, a valóságban fellelhető témákat exponálták rá a fényérzékeny anyagra. Intenciójuk alapján tehát az ábrázolt téma nem vált le a valóságról.

Tresst, ahogy Michalst, Krimmst, a direktoriális módban alkotókat nem a külvilág, nem egy társadalom szociografikus, vagy átpolitizálható, és a többség számára nem látható, de határozottan jelenlevő külsősége érdekelte, hanem az, ami „belül” van.

„A fotográfus megkéri a személyeket, hogy játsszák el, adjál elő érzéseiket egymás iránt, így az láthatóvá tehető fotografikus képen. Az tehát nem dokumentarista ablakként nyílik háborítatlan magánéletekre. Sokkal inkább színpadként funkcionál, ahol az alanyok tudatosan olyan tartalmakat visznek színre, melyek a felszínen nem láthatóak. A fotográfus nem csak azt mutatja meg, milyen egy család képe, azt már amúgy is tudjuk, hanem érzéseik és gondolataik mélyére hatol.”<sup>281</sup>

Írta Tress a *Theater of the Mind* című könyvének *Domestic Scenes* (Háztartási jelenetek) fejezete kapcsán. Fényképein mindezt a tiszta fotográfia esztétikai normáinak külsőségeit betartva jeleníti meg. A dokumentarista és/vagy a tiszta/purista fotográfia ugyanis a látvány egyértelmű, konnotációk nélküli befogadását célozza, és az emberek fotográfiai objektivitásba vetett hitére épít, a megrendezettség pedig ennek a hitnek az álságosságára, és ezen keresztül a fotográfiai médium valóságleképező aktivitásának képlékenységére mutat rá. Nem beleélésre, az igazság átélésére buzdít, hanem műviségen,

---

<sup>280</sup> Marien, Mary Warner: Az amerikaiak, In: *A fotográfiai nagykönyve, a fényképezés kultúrtörténete*, ford.: Gyárfás Veronika, Typotex, Budapest, 2011.

<sup>281</sup> „The photographer asks the individuals how they feel towards one another and gets them to act out that relationship in a physical way so that it can be caught by camera. The photographic frame is no longer being used as a documentary window into undisturbed private lives, but as a stage on which the subjects consciously direct themselves to bring forward hidden information that is not usually displayed on the surface. The photographer hopes not only to show us what families look like, which we already know, but to penetrate deeper into their thoughts and emotions.” In: Arthur Tress: *Talisman*, Thames and Hudson, 1986, 147. old.

vagy a dokumentarista fotográfia attitűdjét utánzó, azt azonban egy apró részleten keresztül „lebukató” tudatos képi világán keresztül generál kérdéseket, melyek nehezen megfejtethők és nem ajánl fel, nem rejt magában azokra univerzális, intencionált válaszokat. A tiszta/purista fotográfiát idéző képstílus egyfajta maszkként feszül ezeken a képeken, hogy többek között a fotográfia és a valóság egyértelműnek tűnő kapcsolatát is elbizonytalanítsa.

Tress *Ed Berman and his Mother*<sup>282</sup> című képén, amely a *Domestic Scenes* sorozat része egy fiatalabb férfi és egy idősebb hölgy látható, akiknek rokonsági kapcsolata a címen keresztül könnyen beazonosítható: a férfi az idősebb hölgy fia. A fotó otthoni környezetet rögzít, az anya otthonkában van, a vasaló és a vasalódeszka pedig normális otthoni kellékként szolgál(na). A képen azonban a férfi az anyja kezét „vasalja ki”. A cím alapján a kép első látásra humorosnak is tűnhetne, hosszabb vizsgálat után azonban kifejezetten horrorisztikussá, rémálomszerűvé válik az otthoni környezethez és a cím által sugalmazott rokoni kapcsolathoz (anya-fiú) nem illő cselekedet képe.

A tiszta/purista fotográfia képvilágát megidéző, az otthonos mindennapok miliőjében elrejtett horror, abból háborzongató módon kizökkentő ellentmondásos témaválasztás és leképezés nem csak Tress, hanem Leslie Krimms sajátossága is. Coleman a következőképpen szövegezte meg első találkozásának élményét az akkor még általa nem definiált, direktoriális módon alkotó fényképészek munkáival: „(...) bizonyos fotográfiákkal szembesülés után zavartan és kényelmetlenül éreztem magam. Nem azért, mert nem tetszettek, hanem a stílus, technika, forma, témaválasztás, tartalom, kulturális kontextus és a médium maga egy érzelmi és gondolati stresszt hozott létre bennem. Ezek a képek zavarbaejtőek, nyugtalanságot, dühöt generálnak. Olyan érzelmeket, amelyeket soha nem társítottam volna az úgynevezett kreatív fotográfiához.”<sup>283</sup>

Míg Colemant Krimms meztelenséggel, abszurditással, giccsel telített, az amerikai hétköznapiak felszín alatti brutalitását sejtető fényképeiben meglévő, a befogadót a nyugalmas hétköznapiakból kizökkentő provokatív hatása az új, az addig uralkodó fotóművészeti felfogástól homlokegyenesen eltérő fotóművészeti attitűd feltérképezésére, és definiálására sarkallta, addig egy műélvezőt konkrét bűncselekmény elkövetésére motivált.

---

<sup>282</sup> <http://collection.whitney.org/object/11335>

<sup>283</sup> „(...) disturbed and left uneasy by encounters with certain photographs – not because they were unpleasant on a purely sensory level, but because some relationship between style, technique, form, subject matter, content, cultural context and the medium itself generated emotional and intellectual stress. These images aroused discomfiture, anxiety, anger – feelings I did not associate with what was generally called ‘creative’ photography.” In: *The Grotesque in Photography*, Summit books, 1977, 6. old. Idéztem: Goysdotter, Moa: Dethroning Optical Vision, In: *Impure Vision. American Staged Art Photography of the 1970's*, Nordic Academic Press, 2013, 56. old.

Miképpen arról Coleman a New York Times 1971. január 3-i számában<sup>284</sup> beszámolt egy férfi, aki nem akarta, hogy a gyermekei és az unokái láthassák a jövőben „azokat a képeket”, betört a Memphisi Művészeti Akadémia egyik részmunkaidős munkatársához, Dr. Richard E. Batey-hez s elrabolta a fiát. Később közölte Batey-vel, hogy szabadon engedi a fiút, ha ígéretet tesz neki egy rádióadásban, hogy a képeket leveszik a kiállítótér faláról. Batey még aznap este a WHBQ rádió és televízió műsoraiban is bejelentette, hogy eltávolítják a kiállításról Leslie Krims négy fotográfiáját. Egy órával később a gyermeket Memphis belvárosában szabadon engedték. A képeket pedig levették a falról.

Krims négy képe, amelyek *Szobor emberi lényből (sikoltó férfifikció)*, *Akt kartonvillámmal*, *Les Krims aerosol fikciót hajt végre Les Krimsszel* és *Punci és bűn, helyzetfikció tamponzsineggel*<sup>285</sup> címekre hallgatnak közel sem a legextrémebb, vagy legpornografikusabb tartalommal bíró alkotások voltak a Murray Riis által rendezett, 22 kortárs fotóművész munkáiból válogatott kiállításnak. A show többek között Robert Heinecken, Coleman szavaival élve, hardcore pornografikus felvételeit is tartalmazta<sup>286</sup>, mégsem annak explicit mondásága volt a felbujtó erő. Sem az emberrabló, sem a helyi lakosok nem találták Heinecken képeit olyan felháborítóknak, mint Krims-ét.

Krims egy telefonbeszélgetés során az eset után, kelletlenül – mert nem szeret beszélni a munkáiról – nyilatkozta, hogy a képei az életéről szólnak. Sokszor elvonatkoztatott módon, sokszor ténylegesen. A képei szatirikusak, és erősen ironikusak, és ezeket erőszakos képivilággal jeleníti meg. Annak ellenére, hogy véleménye szerint az elkövetőt bármelyik kép kihozta volna a sodrából, úgy gondolta, hogy a szóban forgó négy kép addigi munkásságának a csúcspontja, és képivilágukkal valóban utalnak egyfajta társadalmi krízisre.<sup>287</sup>

Moa Goysdotter, aki Arthur Tress és Leslie Krims általam is kontextusba hozott képeit Freud „kísérteties” fogalmának<sup>288</sup> használatán keresztül elemezte. Arra a konklúzióra jutott

---

<sup>284</sup> Les Krims: Four Photographs That Drove a Man to Crime. In: Coleman A.D.: *Light Readings. A Photography Critic's Writings 1968-1978*, Oxford University Press, New York, 1979, 58-60. old.

<sup>285</sup> *Human Being as a Piece of Sculpture (Screaming Man Fiction, Nude with Cardboard Lightning Bolt, Les Krims Performing Aerosol fiction with Leslie Krims, Pussy and Crime Scene fiction with Visible Tampon String*. A képek a [www.leskrims.com](http://www.leskrims.com) weboldalon elérhetőek.

<sup>286</sup> Többek között James Dow, Emmet Gowin, Betty Hahn, Scott Hyde, Jerry Uelsmann munkái mellett.

<sup>287</sup> vö: Coleman A. D.: i.m.

<sup>288</sup> Mely fogalmat ő Nicholas Royle koncepciója alapján alkalmazta, miszerint Tress és Krims munkáiban a privátszféra sajátos értelmezése, illetve a művészek saját és mások életének pszichológiai aspektusai jelennek meg megrendezett kompozíciókként. A kamera tehát nem kifelé, hanem befelé irányul, s olyan dolgokat mutat meg (kreál) és enged át értelmezésre, melyek addig „otthonosan” belül lakoztak. S ezek a dolgok, a „minden rendben van hallucinációs abszurditása” a fotográfia direkten tisztán hagyott, valóságos felületén keresztül válnak kísértetiessé.

a túszejtés esetének elemzése végén, hogy a kiváltó ok nagy valószínűséggel Krims stílusából fakadhatott, mellyel azt a fotográfiáról élő köznapi felfogást provokálta, miszerint a fotográfia a rajta látható történés valódiágának a tanúja, és bizonyító erővel szolgál.<sup>289</sup>

A sokkhatás, melyet Arthur Tress „erős gyomrosként” jellemzett, amelynek elérésére törekedett az általa „mocskok és rothadás textúrájaként” megnevezett, a fotográfiába (akkor még) szinte megkérdőjelezhetetlenül belegondolt dokumentatív kvalitás alkalmazásán keresztül, Krims képei esetében nem csak a műélvezet szintjén realizálódtak tehát. A tiszta fotográfia ablakfelfogását idéző élesség és technikai precizitást mintegy maszkként alkalmazva a valóságban nem fellelhető, hátborzongató dolgok megmutatására alkalmazta.

A pastiche kimutatható jelenléte csak az egyik technika, fogalom, a számos közül, amelyen keresztül érthetővé válik, hogy a direktoriális mód alkotói nem csupán elfordultak a számukra unalmas külvilág „döntő pillanatainak” megörökítésétől, és szemben a valóság művészeti ábrázolásának diktátumával, fényképezőgépeiket fantáziájuk, valamint személyes élményeik látens képeinek teremtett, szervetlen kompozícióinak létrehozására használták. A tiszta fotográfia formalista álcájába öltöztetve, annak „ablak” felfogását is kritikával illették.

Szarkowski szerint a hatvanas, hetvenes évek kortárs amerikai fotóművészete az általa kigondolt tükör-ablak fogalompáron keresztül érzékletesen és maradéktalanul bemutatható, hiszen metaforikus értelemben egy fényképet nézhetünk tükörként, ekkor az a fotográfus érzelmeit tükrözi, ahogy azok visszaverődnek az ábrázolt dolgokról, valóságszeletről. Vagy pedig szemlélhetjük ablakként, amelyen keresztül a külső világ a maga jelenlétén és valóságosságán keresztül gyönyörködtet.<sup>290</sup> Ez a felfogás, miképpen azt a második fejezetben talán érzékletesen bemutattam, Clement Greenberg médiumspecifikus művészetelméletének a fotográfia médiumára történő adaptációjaként értékelhető. A tiszta/purista fotográfia elméletének pártolójaként és terjesztőjeként Szarkowski az optikai leképezést, és a valóságra irányultságot tartotta a fotóművészet meghatározó alapjegyének. A „tisztán” fotografikus műalkotásnak, különböző technikai követelményeken túl, önmagában kellett expresszívnek lennie. Egy tiszta fotográfiai műalkotás szépségét, expresszivitását nem befolyásolhatta sem a képaláírás, sem egy másik kép. Önmagában

---

<sup>289</sup> vö: Goysdotter, Moa: Dethroning Optical Vision, In: *Impure Vision. American Staged Art Photography of the 1970's*, Nordic Academic Press, 2013, 64. old.

<sup>290</sup> Vö.: Szarkowski, John: *Mirrors and Windows, American Photography since the 1960's*, Press review, 1978, [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_327154.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327154.pdf), letöltve 2018 szeptember 2.

kellett szerepelnie, bekeretezve. Létrehozatalában pedig minden eszköz, amely a más művészeti ágaktól elkülönült fotográfia eszköztárán túli, tiltott volt.

Minor White, aki Szarkowski „tükör” kategóriájának volt a kitüntetett művésze, a tiszta fotográfiát Fényképezőgép, mint kiterjesztett látás koncepciójaként a következő tételek mentén gondolta el. „A nagyítás felülete, akár a tiszta üveg. Minden utólagos kézimunka, optikai, vagy vegyi manipulációtól mentes. A felvétel kompozícióját a kép témája szabja meg. A valóság munkaterület, amely átkerül a képre. A kreativitás az exponálás műveletében merül ki.”<sup>291</sup>

A tágabb művészetelméleti horizonton sem vesztett erejéből Greenberg hatása, amely legerősebben egy tanítványa, Michael Fried *Művészet és tárgyiasság*<sup>292</sup> című tanulmányában mutatkozott meg. Ebben Fried visszautasítja a hatvanas években egyre inkább tapasztalható művészeti határok átlépésének gyakorlatát. Ezek eredményét a teátrális<sup>293</sup> jelzővel illeti, utalva az így létrejött műalkotások alsóbbrendű művészeti státuszára. A művészeti formák keverése egy műalkotáson belül, azaz a hibridizáció jelensége a tiszta fotográfia korpuszában, nem elhanyagolható módon a piktorializmus fotóművészeti irányzatának „kísértete” miatt ugyancsak megvetés tárgya volt. Szarkowski általam már többször citált írása, hasonlóan Paul Strand és Renger-Patzsch „kiáltványaihoz”<sup>294</sup> a fotóművészet önállósága melletti manifesztumként is olvasható.

A fotográfia határainak átjárhatatlanságát deklaráló elméletekkel szemben a direktoriális mód fotográfusai felszabadították művészeti águkat a mechanikus sokszorosíthatóságból fakadó kötöttségektől, és olyan művészetet hoztak létre, amelynek a mereven meghúzott művészeti határok átlépése lett a célja, párhuzamba kerülve így az összes kísérletező művészeti ággal, amelyek a hetvenes években váltak jelentőssé.

---

<sup>291</sup> Clues to the camera as extension of vision concept: Surface of print considered as clear glass. Omission of handwork, optical and chemical alterations. Composition determined by nature of subject. Reality accepted as the whole working field and penetrated. Creative activity terminated by exposure.” In: Goysdotter, Moa: Dethroning Optical Vision, In: *Impure Vision. American Staged Art Photography of the 1970's*, Nordic Academic Press, 2013, 41. old.

<sup>292</sup> Fried, Michael: Művészet és tárgyiasság, In: *Enigma*, 1995/2, 62-83. old, ford.: Kiséry András

<sup>293</sup> Kiséry fordításában „színházias”. l.m. 77. old.

<sup>294</sup> Lásd ehhez a második fejezet vonatkozó részeit



### 3.3 A fénykép mélyén

Ellentétben Szarkowskival, akinek írásai és kurátori tevékenysége arra irányultak, hogy a fotográfiát a saját jogán, azaz minden más befolyástól mentesen értékeljék, Craig Owens a fotó tükörszerűségét nem felszíni jelenséggként vizsgálta, hanem a fotó struktúrájaként, belső jelenségeként elemezte azt, melyhez az irodalomelmélet módszertanát hívta segítségül. Owens posztmodern művészetelméleti és kritikai munkásságát a Clement Greenberg által képviselt és kisajátított modernizmus ellenében határozta meg. A művészet szerepének, valamint az akkor érvényes kánonjának újra gondolását az általa elitistának nevezett formalizmusnak az a kizáró tevékenysége is motiválta, amely, az avantgarde izmusok, azok közül is leginkább a dadaizmus és szürrealizmus értékéről, jelentőségéről nem vett tudomást, valamint a hatvanas, hetvenes évek kortárs művészeti törekvéseit, amelyek értelmezhetetlenek voltak a „magasművészet” korpuszában, perverznek, és tisztátalannak tartotta.<sup>295</sup> „A modernizmus azt jelentette, amit Clement Greenberg akart, hogy jelentsen.”<sup>296</sup> A hatvanas, hetvenes évek (amerikai) „hivatalos” fotóművészetében pedig az a fotó volt említésre méltó, amit a greenbergiánus Szarkowski arra érdemesnek tartott.

Tanulmányában Owens a fotográfia jelentésgeneráló képessége, ezáltal olvashatósága mellett érvel, így kritikával kezeli többek között Barthes a fénykép, mint kódnélküli üzenet tételét.

Barthes szerint a fénykép megkülönböztetett relációban van a valósággal, mert az a valóság tökéletes analogonja. Bár a fénykép minden kétséget kizárólag az ábrázolt perspektíva, szín és méret alapján a valóság egyféle redukciója, Barthes szerint ennek ellenére sem a transzformációja annak. S habár lehetséges, hogy bizonyos körülmények között a fénykép is jelként, dekódolható üzenetként funkcionál, az mégis egy olyan kommunikációs eszköz, amely nem lehet egyenrangú a nyelvvel, mert a nyelv működése teljesen önkényes.<sup>297</sup>

Owens az általánosnak mondható posztmodern kritikai vonulathoz sem csatlakozott, amely a fényképre a mechanikai természetéből fakadó, gyakorlatilag végtelen sokszorosíthatósága miatt a modernista almába befűródött kukacként tekintett, és ahogy

---

<sup>295</sup> Vö: Stephanson, Anders: Interview with Craig Owens, In: *Social Text*, 1990, 27. szám, 55-71. old.

<sup>296</sup> „Modernism meant what Clement Greenberg had said it meant.” In: i.m., 56.old.

<sup>297</sup> Vö.:Barthes, Roland: The Photographic Message, In: Uő: *Image, Music, Text*, Fontana Press, 1977,15-31. old. És Barthes ezen véleménye mellett, ti. a fotografikus kép és a szöveg radikális szétválasztása mellett a *Kép retorikája* című, fotográfiával foglalkozó tanulmányában, és a *Világoskamra* című utolsó, teljes egészében a fotográfiának szentelt könyvében is kitart.

Susie Linnfield összegezte, a fotográfia intézményrendszere egészének támadásán keresztül a modernista eredetiség felfogás illúzióját, téveszméjét próbálták meg lebontani. „A fotográfia elleni támadás röviden a nagy posztmodern dekonstruktív projekt szolgáloja volt, amelyen keresztül a művészetet eltávolították, elszeparálták saját magától. A dokumentarista és a modernista fotográfia elleni támadás igazából a modernizmus védőbástyája ellen irányult.”<sup>298</sup>

Owens a *Photography en abyme* című tanulmányában a fotóművészet korpuszán belül marad, nagyívű és részletes elemzéséhez négy alkotótól: Brassaitól, Lady Clementina Hawardentől, Walker Ewanstól és Robert Smithsontól választott képeket. Négy, egymástól teljesen eltérő fotográfiai felfogást (és Brassai és Ewans kivételével korszakot is) képviselő, és különböző látványvilággal rendelkező alkotó képei ezek, melyek tükörszerűsége, vagyis, az elemzett képeken belüli tükörhasználat teljesen más indítékkal, és más kompozíciós egységben valósult meg. Owens szerint a képek motívumaiként szereplő tükör, a fotográfia egy speciális, sokáig nem firtatott, és számos teoretikus által tagadott tulajdonságára helyezhetik az analízis fókuszát. Arra, hogy a jelentést nem a fotón látható személyek, dolgok karakterei adják, hanem hogy azt a fotó maga szolgáltatja. A jelentés a fotográfiában van<sup>299</sup>, és erre a lényegbevágó felismerésre többek között Brassai egy olyan felvételen keresztül jut el Owens, amelynek egyik meghatározó motívuma, a kép kompozíciós átlójában hangsúlyosan jelenlevő falitükör. Ezen motívum segítségével, lévén, hogy véleménye szerint, a fotografikus működés a tükör működésmódjával azonos, Brassai fényképe, önmagán keresztül a fotográfia médiumáról ad képet. Meglátása szerint a fotó alapvetően tükörszerű felépítéssel bír, amely felépítésnek köszönhetően a struktúrája ismétlésen alapul, és ez a fényképben meglévő alapvető jellemző, az ismétlés, nyelvteremtő erőként képes funkcionálni.

A tükör metaforájának alkalmazása a fotográfiával kapcsolatos elgondolásokban egyáltalán nem újdonság. Maga Owens is felhívja erre a figyelmet egy lábjegyzetében, amelyben megemlíti, hogy a fotográfiát eleinte gyakran „Daguerre tükréként” említették, mely elnevezésre a dagerrotípiát ezüstösen csillogó felszíne adott okot. Jules Janin egy idézetével, mely szerint „képzeld el, ahogy a tükör megőrzi minden egyes tárgynak a

---

<sup>298</sup> „The assault on photography was, in short, a servant to the larger postmodern project of destruction in which art is distanced and separated from itself. To attack photography, especially high-modern and documentary photography, was to storm the bastions of modernism itself.” In: Linnfield, Susie: *A Little History of Photography Criticism; or, Why Po photography Critics Hate Photography?* Vision a New. the Lens and Screen Art, University of California Press, 2015, 52. old.

<sup>299</sup> Vö: Owens, Craig: *Photography en abyme*, In: *October*, 1978, 5. szám, 78. old.

képét, amelyet visszavert, ekkor egy sokkal teljesebb képünk lesz arról, hogy mi az a dagerrotípiá”<sup>300</sup> támasztja alá kijelentését.

A fotográfia történetével foglalkozó művek többségében inkább Oliver Wendel Holmes a *Sztereoszkóp és a Sztereográf* című újságcikkében<sup>301</sup> olvasható, és Jules Janin meglátásának lényegével, és megközelítésmódjával teljesen azonos kijelentését idézik<sup>302</sup>, amelyben Holmes a dagerrotípiát „memóriával rendelkező” tükörként metaforizálja. A fényképezést egy felfoghatatlan csodának tartó<sup>303</sup> esszéíró és orvos szerint a fénykép képes rögzíteni tovasuhanó káprázatainkat, melyeket „az apostol, a filozófus és a költő az ábránd és a változékonyság típusaiként használt. A fényképezet győzedelmeskedett azzal, hogy képessé tett egy darab papírt arra, hogy az élő és élettelen tárgyakat tükör működéséhez hasonlatos módon megjelenítse és képként megőrizze.”<sup>304</sup> Holmes ugyanebben az írásában a sztereónéző eszközén keresztül szemügyre vehető, három dimenzió illúzióját nyújtó sztereóképben a festészetnél is magasabb rendű, a tudást mindennél szélesebb körben terjeszthető eszközt lát, amely véleménye szerint vízvázasztó szereppel bír az emberiség történetében.<sup>305</sup> A valóság pontos másolatának három dimenziós illúzióját adó papírkép szemlélésének élményét kiélesedett érzékekkel felruházott, testvesztett állapotként írja le, mintha eggyé válna a sztereónézőben folyamatosan cserélhető képek nyújtotta látvánnyal. A sztereónézőn keresztül belép a kép terébe, s így minden, addig távoli dolog testközelségből ismerhető meg. „A forma immár elválík az anyagtól... A kezünkben lesz mindannak a negatívja, amit látni érdemes...Colosseumból és Pantheonból csak egy van; de sok millió negatív születhet róluk, azokból pedig sok millió kép... Hamarosan minden természeti és művészeti alkotás megnyílhat előttünk... Eljön az idő, amikor, ha látni akarunk valamit, legyen az bár természetes vagy mesterséges, csak elsétálunk a birodalmi, országos vagy városi sztereográfárba, és kikérjük a képét vagy a formáját...”<sup>306</sup>

Holmes véleménye egyértelműen a fotográfia tizenkilencedik századi pozitivizmus filozófiájának az emberiség sorsát jobbra tehető tudományos és technikai fejlődésbe vetett

<sup>300</sup> „Imagine that the mirror has retained the imprint of every object it reflects, then you will have a more complete idea of the Daguerreotype.” In: i.m., 75. old.

<sup>301</sup> Holmes, Oliver Wendel: The Stereoscope and the Stereograph, In: *The Atlantic Monthly* 3, 20. szám, 1859, <https://www.theatlantic.com/ideastour/technology/holmes-full.html>, letöltve 2018. 9. 2.

<sup>302</sup> Többek között: Beaumont Newhall, Mary Warner Marien, vagy Liz Wells.

<sup>303</sup> Vö.: Marien, Mary Warner: *A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete*, 20. old.

<sup>304</sup> „It has fixed the most fleeting of our illusions, that which the apostle, and the philosopher and the poet have alike used as the type on instability and unreality.” In: Holmes, i.m.

<sup>305</sup> Vö.: Marien, Mary Warner: *A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete* 97. old.

<sup>306</sup> Holmes, Oliver Wendel: The Stereoscope and the Stereograph, In: *The Atlantic Monthly* 3, 20. szám, 1859, <https://www.theatlantic.com/ideastour/technology/holmes-full.html>, letöltve 2018. 9. 2., idéztem: Marien, Mary Warner: *A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete*, ford.: Gyárfás Veronika

hitét illusztrálja, amely felfogásnak a fotográfia felfedezése, és az azzal végezhető kísérletek, dokumentációs törekvések fontos alapjául szolgáltak.

Beaumont Newhall figyelemreméltónak tartja, hogy a tizenkilencedik század hetvenes, nyolcvanas éveiben ez az eszköz nem keltette fel a fotóművészek érdeklődését. A *fotóművészek* alatt természetesen a piktorialistákat érti Newhall, és J. Craig Annantól idéz, hogy érzékeltesse, hogy azok, akiknek a grafikai művészetek mintaként szolgáltak, miért fordultak el egy olyan eszköztől, amely egyébként a valóság látványát megörökíteni akaró amatőrök és „professzionális fényképészek” számára rendkívül fontos technikai eszköznek bizonyult. J. Craig Annan, a The Linked Ring tagja, a következőképpen mutatott rá a piktorialista attitűd sztereográfia ellenességének okára: „A sztereoszkópikus effektus a valóságot csak imitálni képes, míg a fotográfia, vagy a rajz a természet egy impresszióját ragadja meg.”<sup>307</sup> Szemben a Newhall szerint nem feltétlenül üdvözlendő argumentációval, a valóságot „elkapni”, megmutatni vágyó fényképészeknek a sztereográfia soha nem látott lehetőséget adott. Hiszen az utóbbiak nem képet (picture), hanem fotográfiát (image) készítenek, érvelt Newhall.<sup>308</sup> És az 1850-es, 1860-as évek sztereográfiai elsőként mutatták meg a pillanatfelvételen rejlő lehetőségeket, és olyan mozgásfázisokat és egyéb látványokat örökítettek meg, melyek azelőtt az emberi szemnek láthatatlanok voltak.

„Megszereztük a teremtés gyümölcsét, és nem kell már aggódnunk annak magja miatt. A természet és a művészet minden elképzelhető tárgya megmutatja majd mi van a felszíne mögött. Levadászunk minden különös, lenyűgöző és hatalmas objektumot, mint ahogy a marhákat vadásszák a bőrükért Dél-Amerikában, és azok megnyúzott tetemeit otthagyják rohadni.”<sup>309</sup> Holmes ezen tizenkilencedik században írt soraiban a fotográfia elméletének huszadik század második felében létrejövő és a fotográfia elemzése szempontjából igen népszerűvé vált teoretikusi meglátások csírái fedezhetők fel. A Susan Sontag teoretikájában kibontakozó, a fotográfiát alapvetően erőszakos műveletként leíró, a fényképezés technika és alkotói szempontból is a vadászat műveletével azonosító meglátása egyértelműen kiolvasható Holmes soraiból. Csak míg Holmes a tudományosság és az ismeretterjesztés pozitivista hitének nevében fedezi fel, és méltatja a fényképben rejlő valóságtranszponáló lehetőséget, addig Sontag a tiszta fotográfia egyik sajátosságaként (is) tárgyalja azt. A

---

<sup>307</sup> Newhall, Beaumont: *The History of Photography*, MOMA, New York, 2002, 115. old.

<sup>308</sup> Vö.: uo.

<sup>309</sup> „We have got the fruit of creation now and need not trouble ourselves with the core. Every conceivable object of Nature and Art will soon scale off its surface for us. We will hunt all curious, beautiful grand objects, as they hunt the cattle in South America, for their skins, and leave the carcasses as of little worth.” In: Holmes, Oliver Wendel: i.m.

lefényképezett dolgok képei és a bőrükért vadászott szarvasmarhák között történő Holmes-i párhuzamállítás pedig Bazin a fénykép, mint halotti maszk azonosításával hozható szinkronba. Ahogy Holmes, úgy Sontag és Bazin is a fénykép valóságmegjelenítő képessége melletti érvelésre használja fel a vadászat és a halál metaforáit.

Ennek ellenére történtek kísérletek arra, hogy Oliver Wendel Holmes korábban általam idézett passzusát is tartalmazó cikkét posztmodern kontextusban tárgyalják. Holmes a valóságban felfedezhető, és ezáltal lefényképezhető tárgyai, objektumai, élőlényei lenyűgött és kikészített bőreként és emlékezőképességgel ellátott tükörként metaforizált, fényképről alkotott véleményét Liz Wells és Derrick Price megfeleltethetőnek tartja a posztmodern művészetelméletet alakító meglátások némelyikével. A nagy narratívákról levált posztmodern elméletek ugyanis a világot alapvetően széthasított jelekből állóként értelmezik: a dolgok megjelenését és az eredetijüket külön kezelik. Liz Wells és Derrick Price szerint Holmes soraiból kiolvasható, hogy tisztában van a fotográfia azon erejével, amely képes megváltoztatni az eredetiség mítoszával kapcsolatos alapvető vélekedést, és átlátta, hogy a képek tömeges előállítás az eredetik szerepét a fotográfia kontextusában egy kicsit többé, másabbá teszi, mint a reprezentációk szimpla forrásai.<sup>310</sup>

Ennek ellenére Holmes a fénykép képet megtartó, azaz emlékező tükörként való azonosítása sokkal inkább a huszadik századi fotóművészet dokumentarista megközelítéseinek szolgáltató táptalajt. A fotográfia médiumának predesztináló technikai kötöttségei miatt – tükörhöz hasonló működési módja miatt – a fényképezés inkább a mindennapok manipulációmentes megörökítésére szolgál az elméletek többségében, és történetének során megszámlálhatatlan állítás bizonygatta az eredetiség és igazság fogalmai mentén szerveződő dokumentarista potenciálját. A fényképet ilyen módon tárgyaló megközelítésekben kialakuló realizmus fogalom csak egy dolog egyszerű visszaverődéseként, a dolgok közvetlen, beavatkozás nélküli másolataként definiálja a fényképet és ezáltal kizárja azt az esztétika területéről.<sup>311</sup> Robin Kelsey a fényképet kód nélküli üzenetnek tartó, abban a valóságot fürkésző, és a rá hatást gyakorló részleteket kereső Barthes fényképről írt, a *Világoskamra* című könyvében megszövegezett teóriájának gyökereit is Holmes idézet szövegrészleteiben véli felfedezni.<sup>312</sup>

---

<sup>310</sup>Vö: Wells, Liz és Price Derrick: *The Postmodern In: Photography. a Critical Introduction*, Routledge, Taylor and Francis Group, 2009, 21-24. old.

<sup>311</sup> Vö.: Smith, Peter, Lefley, Caroline: *Rethinking Photography. Histories, Theories and Education*, Routledge, Taylor and Francis Group, 2016, 155. old.

<sup>312</sup> Vö.: Kelsey, Robin: *Photography, Chance and The Pencil of Nature*, In: *The Meaning of Photography*, Sterling and Francine Clark Institute – YALE U.P., 2005, 17. old.

Owens tanulmányának alapjaként szolgáló motívum választása sejteti a dekonstrukció módszertanát, hiszen a fotográfia általános, dokumentarista felfogásának alapjául szolgáló hasonlatának, a tükörnek a fényképekben betöltött szerepét, jelentésgeneráló funkcióját vizsgálja, és mondhatni, szedi darabjaira. Így a dokumentarista, a valóság objektív másolatát megőrző értelmezések kedvelt tükör fogalmának értelmezéseit bontja le, és vezet rá az addigiakkal teljesen ellentétes konklúziókra.

Andy Grundberg a posztmodern fotográfiát legfőképpen karakterizáló szellemi bázisként a dekonstrukció filozófiáját jelöli meg, amely szerint az érzékelésünk csak az érzékelésünkről, annak processzusáról árul el valamit, nem pedig a világ igaz állapotáról. A szerzők már nem képesek alkotásaik jelentését meghatározni, leszűkíteni, irányítani, hanem műveik jelentése csak önmagukra irányul immáron. Semmi sem rendelkezik többé végleges, elérhető, szilárd jelentéssel. A jelentés visszatartott, önmagában cirkuláló, töredékes. Ez a posztmodern fotográfia előfeltétele, és úgy gondolja, a hetvenes nyolcvanas évek kortárs fotóművészetét ez jellemzi.<sup>313</sup>

Grundberg a dekonstrukció rövid, ámbátor velős értelmezését a művek karakterén, és az alkotói attitűdökön keresztül hozza létre. Owens, mint már említettem, a dekonstrukció filozófiájának irodalomelméletben kialakult eszköztárát tizenkilencedik, és huszadik századi, kvázi ikonikus fényképészeinek munkáin keresztül érvényesíti. Olyan alkotóknak a fényképeiben keresi a hetvenes évek fotóművészetének alapjegyeit, amelyek nagyrészt a tiszta fotográfia korpuszába tartoztak.

Brassai *Csoport a táncteremben*<sup>314</sup> című fényképének elemzése során eltekint a fénykép által felkínált elsődleges „olvasat” lehetőségétől, amely értelmezési módszer a médium testének, tárgyiasságának figyelembevétele nélkül zajlik le. Ilyen esetben ez a fénykép, írja Owens, első ránézésre olyan lenne, mint a többi másik. Egy elkapott pillanat egyenes átirata, amelynek szereplői, tárgyai mintha csak felfüggesztődtek volna a fényképen az exponálás által. „Így kísértést érzünk arra, hogy elmélázzunk a kép szereplőinek feltételezett lelki életén, és a rég köddé vált Párizsi hangulat emléke felett.”<sup>315</sup> Ennek ellenére Owens számára, ez a megközelítési mód érvényét, és a képen látható ábrázolat valósággal

---

<sup>313</sup> Vö: Grundberg, Andy: i.m., 167-168 old.

<sup>314</sup> Brassai: *Group in a Dance Hall*, 1932. A MOMA digitális adatbázisában *A Happy Group at the Quatre Saisons, Paris* címmel szerepel a felvétel: <https://www.moma.org/collection/works/58835>

<sup>315</sup> „We might therefore be tempted to raid it for clues to the inner lives of its sitters, or for memories of a long-since vanished Parisian milieu.” In: Owens i.m., 73. old.

történő összevetése értelmét veszti. Hiszen a képet alkotó belső összefüggésrendszer hálózata érvényteleníti a pszichológiai és szociológiai olvasatot.<sup>316</sup>

Brassai által készített fotográfián egy, a harmincas évek klasszikus párizsi kávézó enteriőrje látható. Egy szórakozó asztaltársaság a fő motívum, mely társaságnak csak az egyik fele látható a „maga valójában” a képen, a társaság másik fele csak a fénykép másik fő motívumának számító, a képet ketté szelő falitükörben jelenik meg. A tükörben látható társaság csak visszaverődésként van jelen tehát.

Tükröződésük a csoport másik, a tükörnek háttal ülő társasággal azonosul, így mindegyik asztalnál ülő szereplőnek meg van a második, kvázi virtuális dublőrje. A ruhák, a pózok és a gesztusok csak megerősítik ezt a benyomást, írja Owens. Annak ellenére, hogy egyértelmű, hogy más szereplők láthatók a tükörben, karakterük, testtartásuk és öltözetük szinte azonossá teszi őket. A hasonlóság, valamint a kép szimmetrikus kompozíciója miatt is úgy tűnik, mintha a padon ülő társaság, az egymással szemben elhelyezett tükrökkel létrehozható effektushoz hasonlóan, tükrök között lebegne. Így mind a fizikai, mind a lélektani távolság, mindaz, ami elválasztotta őket a valóságban, összeomlik. Mivel a térbeliség ezáltal kiiktatódott a képtérből, a megkettőzés effektusa már nem lokalizálható Owens szerint a valóságban, hanem csak a fénykép lapos képsíkjában.<sup>317</sup> „Mivel a tükörkép megduplázza a szubjektumokat – és a fotó is pontosan ezt teszi – itt ez a látvány úgy funkcionál, mint egy redukált, belső képe a fotográfiának.”<sup>318</sup>

Ezen a képen a tükör központi szerepe által megjelenik egy realizisztikus mélység, amely teret ad a behelyettesítések végtelen játékának, s így az „egész”, az egyben elgondolt fénykép kettétörésére evidens példa.

Owens a fénykép a fényképben jelenségét fedezi fel Brassai általa elemzett fotográfiájában és ezt a megkettőződést, amely önmaga képét mutatja saját magában, Gide *en abyme* irodalmi fogalmával azonosítja, és ezen fogalom segítségével hívásával dekonstruálja elemzésében Brassai fényképét. Dekonstrukciós művelete nyilvánvaló, hiszen Brassai nem a fénykép természetéről kívánt jelentést képezni a befogadóban, hanem célja, amivel világhírű is lett, a harmincas évek Párizsa sajátos és mondén hangulatának megragadása volt. Az *October* folyóirat szerzőjét, Owenst azonban nyilvánvalóan hidegen hagyta a fényképész intenciója, hiszen ahogy ebben a tanulmányából, úgy a későbbi írásaiból

---

<sup>316</sup> vö.: uo.

<sup>317</sup> Vö.: Owens, Craig: i.m. 74. old.

<sup>318</sup> „Because the mirros image doubles the subjects -which is exactly what the photograph itself does - it functions here as a reduced, internal image of the photograph.” Owens, Craig: *Photography en abyme, October*, 1978.

is kiolvasható, hogy radikális művészetelméleti megközelítései többek között Barthes a *Szerző halála* című tanulmányából is informálódtak. Amely írás, akárcsak Gide-é, irodalommal kapcsolatos alaplíra, elemző és megállapító tevékenységét főleg prózai művek terén alkalmazza. Barthes imént említett tanulmányában amellet érvel, hogy ha egy szöveget a szerző személyéből kiindulva elemzünk, akkor azzal lezárjuk az olvasatot, végpontot jelölünk ki az elemzésnek. Az írás „szerzője” azaz az örökös, lezárhatatlan jelentések generálója az olvasó.

„Így bontakozik ki az írás teljes léte: a szöveg több írásból áll össze, különféle kultúrák termékeiből, amelyek dialógusba, paródiába, versengésbe kezdenek egymással; van azonban egy olyan hely, amelybe az írást alkotó idézetek beleíródnak, anélkül, hogy akár egy is elvesznék közülük; a szöveg egységét nem az eredete, hanem a rendeltetése adja, ez a rendeltetési hely azonban maga sem személyes: (...) az olvasó pusztán az a *valaki*, aki egybegyűjti mindazon nyomokat, amelyekből egy írás összeáll.”<sup>319</sup>

Owens pedig nem tesz mást, mint olvassa a fényképet, szemben az általánosan uralkodó, mind a befogadói, mind az alkotói hozzáállással, amely szerint a fényképen „átnézünk”, hogy azon keresztül lássunk valamit. Valamit, ami nem a fénykép, hanem az, amit ábrázol.

Az „en abyme” fogalmát Gide a festészetből emelte át irodalmi kontextusba, s jelentése az, hogy egy művön belüli rész képes a mű egészét tükrözni, megjeleníteni, mintegy belső tükörként. Megnyitva így egy végtelen mélységet a művön belül. Műveletével egyik határozott célja, hogy elgondolkodtassa a befogadót arról, hogy mi a szöveg a maga valójában, vagyis törekvése a médium testének láthatóvá tételére irányul. Brassai elemzett képe kapcsán ennek a jelenségnek a leírása, megmutatása történt.

Gide en abyme fogalmának jelentősége nem merül ki ennyiben. Miképpen azt Owens kifejti, Gide intenciója nem csak az volt, hogy újra definiáljon egy régóta létező textuális eszközt, hiszen ezt a fogalmat alkalmazták például minden olyan töredék megnevezésére, amely egyfajta miniatűrként egy egész szöveg struktúráját reprodukálta, vagy hogy definiálják az olyan belső tükörképként funkcionáló képet, amely megjeleníti azt a képet, amelyben az felfedezhető, hanem az is, hogy ezen új kritikai terminus segítségével egy radikális szakítást hajtsen végre, hogy megkülönböztethesse saját irodalmi szövegeit minden azokat megelőző irodalmi műtől. S tette mindezt azért, hogy elszakadhasson a megkettőzés

---

<sup>319</sup> Barthes, Roland: A szerző halála. ford.: Babarczy Eszter, In: Uő: *A szöveg öröme*, Osiris Kiadó, Budapest, 1998, 55. old.



klasszikus példáitól, amelyek mind irodalmi művekben, mind festményekben felfedezhetők. S amely „klasszikus duplikácók” befejezettek, végponttal, így referenciával rendelkezők.

Owens ugyanerre a cselekedetre, a „szakításra” használja fel Gide en abyme fogalmának magyarázatát. Szakításra a klasszikus, modernista jelzővel illethető reprezentáció felfogással, amely felfogásnak az ő gondolatmenetében a lényege, hogy a reprezentáció rétegei áthatolhatók, és a sor végén a valamilyen formában jelenlévő valósághoz érhetünk.

Owens ezt az elgondolását, a klasszikus, modernista reprezentáció működését Husserl egy szövegrészletével mutatja be. „A végtelen ismétlés lehetőségéhez történő klasszikus hozzáállás attitűdjét talán Husserl *Ideen* című szövegében található szövegrészlettel lehet a legjobban bemutatni, amely szöveg ugyancsak vizuális bemutatáson alapul.”<sup>320</sup>

„Hallunk egy nevet, és arról a drezdai képtár jut eszünkbe, az utolsó látogatásunk, amit ott tettünk: bolyongtunk a termekben, és egyszer csak megálltunk Téniers egy képe előtt, amely egy képtárat ábrázolt. Tegyük fel továbbá, hogy ennek a galériának a képei is képeket ábrázolnak, amelyeken pedig feliratokat láthatnánk, amelyekből arról olvasnánk, hogy stb. S amelyekből felmérhetnénk a reprezentációk összefonódásait, és megfigyelhetnénk, hogy a milyen kapcsolat lenne kialakítható a képek sorozatain látható és így megfigyelhető tulajdonságok között.”<sup>321</sup>

Owens értelmezésében, Husserl számára minden reprezentáció valaminek a módosított bemutatása, amely a reprezentációsor mögött, az megtalálható a saját lényegiségében. A még elképzelhetően végtelen ismétlés esetében is áthatolhatók a rétegek, és elérkezhetünk a sor végén lévőhöz, ahol a látszólag végtelen duplikáció sorozat véget ér.<sup>322</sup> Az ábrázolat eredetijét, eredőjét a többszörös reprezentációs áttétel csak elhomályosítja: úgy működik, akár a füstüveg, amely bár életlenné teszi a mögötte látható dolgok körvonalait, de nem mossa el azokat teljesen.<sup>323</sup>

<sup>320</sup> The classical attitude towards the possibility of infinite reduplication is perhaps best exemplified by Husserl in a passage from his *Ideas* which also relies upon a visual demonstration(.) In: i.m., 76. old.

<sup>321</sup> „A name on being mentioned reminds us of the Dresden Gallery and of our last visit there: we wander through the rooms, and stand before a picture of Teniers which represents a picture gallery. When we consider that pictures of the latter would in their turn portray pictures which on their part exhibited readable inscriptions and so forth, we can measure what interweaving of presentations, and what links of connexion between the discernible features in the series of pictures, can really be set up.” In: i.m., 76. oldal. A fordításhoz részben felhasználtam Seregi Tamás fordítását, amely Derrida, Jacques: *A hang és a fenomén. A jel problémája Husserl Fenomenológiájában* című könyvében található. I.m., Kijarat kiadó, 2013, 132. old.

<sup>322</sup> „In the case of potentially infinite reduplication, Husserl claims that we can penetrate through the series of levels until we arrive at a final one, at which the seemingly infinite play of reduplications is arrested (...).” In: i.m. 76. old.

<sup>323</sup> vö.: uo.77. old.

Owens fényképértelmezési módszerét irodalomelméleti alapokra építi, és ehhez Jacques Derrida dekonstruktív filozófiáját használja alapként. Gide en abyme fogalmának definícióját Derrida mise en abyme fogalmához közel állónak találja Owens, hiszen Derrida dekonstrukciós filozófiájában a mise en abyme fogalom jelentése a szövegszerűséggel azonos, amely szerint a reprezentáció eredője nem létezhet a szövegen kívül.<sup>324</sup> Owens meglátásának alátámasztásához Derrida azon kommentárját használja, amelyet ő Husserl Drezdai képtár idézetéhez fűzött.

„Nyilván semmi nem előzte meg ezt a szituációt. S bizonyosan semmi nem fogja azt felváltani. S nem értjük meg, ahogy Husserl szeretné, a szemléletek, vagy a prezentációk alapján. A jelenlét teljes fényénél, a képtáron kívül nincs semmilyen észlelés számunkra, s megígérve sincs. A képtár az a labirintus, amely magában foglalja saját kijáratait is: soha nem úgy találkozunk vele, mint a tapasztalat egy egyedi esetével, azzal, amit Husserl leírni kívánt.”<sup>325</sup>

Ebből Owens azt a következtetést vonja le, hogy mivel a reprezentált jellemvonás nem azonosítható egy objektum tulajdonságaként, így abban azt megalapozni sem lehet. Vagyis Derrida mélység fogalma, amelyet ő Dällenbach *Le récit spéculaire* című könyvéből<sup>326</sup> idézve a következőképpen definiál „»ha lehet egy könyvet egy könyvön belül olvasni, egy eredetet egy eredeten belül, egy központot egy központon belül«, és tehetjük hozzá egy fényképet egy fényképen belül - ez megerősíti a dekonstrukciós olvasási technikát, amely leírja, többek között, hogy hogyan is jön létre a reprezentáció a szövegen belül.”<sup>327</sup> Ez a szövegszerű reprezentációs technika pedig kiterjeszthető a fotográfiára is, hiszen a „tükör véghez viszi a másikkal történő azonosulást és a tükrön keresztüli szétválást, amely párhuzamosan létrehozza és megsemmisíti az ábrázoltat.” Nincs jelentősége annak, hogy az ábrázoltak a fotográfia terén kívül is léteznek-e. A fotográfia egy önálló, belső térrel rendelkezik, végtelenül, egymásban tükröződő, megszakíthatatlanul folytatódó képekből áll, amely felkínálja az olvasás lehetőségét.

A fotóművészet teoretizálásában centrális szerepet betöltő, és vissza-visszatérő, felelevenedő ablak-tükör probléma tárgyalása mentén emeli be elemzésébe Lady

---

<sup>324</sup> vö, i.m., 77. old.

<sup>325</sup> Derrida, Jacques: *A hang és a fenomén. A jel problémája Husserl's Fenomenológiájában*, ford.: Seregi Tamás, Kijarat kiadó, 2013, 132. old.

<sup>326</sup> Dällenbach, Lucien: *The Mirror in the Text*, University of Chicago Press, 1989

<sup>327</sup> »when one can read a book within a book, an origin within the origin, a center within the center«, and we might add, a photograph within a photograph –underlies the techniques of deconstructive reading, which describes, among other things, the way in which representation is staged within the text.” In: i.m. 77. old.

Clementina Hawarden, viktoriánus korban aktív, a fotográfia médiumának alkotói használata alapján a prepiktorialisták közé sorolható fényképésznő 1864-es önarcképét. *Az ablaknál* című, 1864-es albumin technikával készült fénykép egy ízlésesen felöltözött nő egész alakos portréját ábrázolja. A kép kompozíciójának fontos elemét képezi a háttérben található nagy állótükör, amelyben láthatóvá válik, az amúgy a fényképezőgépnek háttal álló szereplő elvágódó arckifejezése. Így ez a kép Owens meglátása szerint egyként utal a vívódásra, amely a fénykép szerepe feletti töprengést jelképezhet: „Az ablak és a tükör által felkínált különböző látványok feszültsége a képen újra felveti a médiumon belüli strukturális feszültséget, a fotográfia, mint kifelé, a világra fordulás, és a fotográfia, mint az önmaga eljárásáról készült önmagába záródó kép között.”<sup>328</sup> A tükör szándékolt és hangsúlyozott használatát a fotóművészetben Owens a fényképezéssel tudatosan, értsd a fotográfia médiumát tudatosan kezelő, annak határait vizsgáló attitűd megjelenéséhez köti, és ennek egyik első képviselőjét Hawardenben találta meg.

A mise en abyme fogalmának fotográfia elemzésben betöltő szerepének vizsgálata folyamán, az ezzel a terminussal mindig szorosan összekapcsolt anadiplosis fogalma<sup>329</sup> is megjelenik az értelmezésben. Az anadiplosis egy olyan trópus, amely a szövegben alakít ki tükörstruktúrát. A tükörstruktúra létrehozatala egy mondat utolsó szavának a következő mondat kezdő helyén szerepeltetésével érhető el. Ez a trópus a klasszikus nyelvészetben a nyelv valóságtükröző képességét sugalmazta.<sup>330</sup>

A fő kérdés, hogy a tükrözéssel elért duplikálás jelensége mit jelöl egy fotografikus képben? Mivel a duplikáció nyelvészeti jelenségén, az azonos magánhangzót tartalmazó szótövek ismétlődésén keresztül értelemmel bíró szavak, és hangutánzó szavak kapcsán Lacan, Jakobson és Lévi Strauss meglátásain keresztül bebizonyítható, hogy a mítoszok is rendelkeznek nyelvészeti karakterrel<sup>331</sup>, okkal merül fel a kérdés, hogy a duplikáció jelensége egy fotográfiában, akár csak az imént említettekben, nem egy mögöttes szándékot mutat-e arról, hogy a képen keresztül valósuljon meg a jelölés? Ha az anadiplosis trópusa, amely az azt létrehozó szavak folytonos ismétlődéséből áll, és ezzel a nyelv a valóságtükröző

<sup>328</sup> „The tension in the image between the different spectacles offered by the window and the mirror restates a structural tension within the medium - between photography as extrovert, a view onto the material world, and the photograph as a self-enclosed image of its own process.” In: i.m., 80. old.

<sup>329</sup> A mise en abyme fogalmához közel álló trópusok az ekphrasis, a metalepsis és az epanalepsis. Az Owens által párhuzamba állított fogalom, az anadiplosis csak annyiban tér el az epanalepsistől, hogy azt mondaton belüli szóismétlésre alkalmazzák. Vö: Snow, Marcus PhD: *Into the Abyss: A Study of the mise en abyme*, disszertáció, 2016, <http://repository.londonmet.ac.uk/1106/>

<sup>330</sup> vö: i.m., 81. old

<sup>331</sup> i.m. 81-83. old.

képességet imitálja, akkor az ilyen vagy olyan módon megjelenített, és tudatosan szereppel ellátott tükör használata a fotografikus képekben leleplező szereppel bír. A valóság objektív másolatának tartott fénykép önmagába záródó, és képi elemein keresztül az értelmező olvasatban megsokszorozódni képes mivoltán keresztül képes megakasztani a tekintet pásztázó aktivitását, és azt a médiumon tartani.

Owens meglátása szerint a fotográfiát övező argumentációk, amelyek alapján a fotográfia sajátosságai nem a médium jellegzetességéből fakadnak, hanem a valóságból, amelyet az mechanisztikusan rögzít egy fényérzékeny anyagra, a fotográfia technikai eljárását leírják ugyan, de ezek semmiképpen sem hozhatók összhangba a fotográfia jelentés előállító képességével. Nem ért egyet Barthes-szal, aki a *Fotográfiai üzenet* című tanulmányában a fotográfiát minden egyéb szemiotikai rendszertől megkülönböztetve, a fotót nem egyébként, mint a szó szerinti valóság átírataként definiálja. Hiszen Owens szerint a fotográfiában biztos lehetőségként meglévő, kettőző/tükröző szerkezet a jelölés egy eszközeként funkcionálhat: a képen belüli duplikáció egy valódi fotográfiai retorika.<sup>332</sup>

Owens *Photography en abyme* című tanulmánya időben megelőzi az allegória fogalmát a posztmodern művészet elemzésében legitimáló két részből álló írását, amelyben a kortárs amerikai művészet, azaz az ezerkilencszázhetvenes, nyolcvanas évek általa meghatározónak vélt műalkotásainak értelmezését hajtja végre. Bár a *Photography en Abyme* tanulmányában nevén nevezve még nem szerepel az allegória fogalma, de értelmezési technikájában, és a fényképekről adott olvasatai alapján már felfedezhetők az igen összetett, és általa kialakított allegória fogalomnak egyes elemei.

Az allegória posztmodern kontextusban pontosan és lezártan nem, vagy igen nehezen definiálható fogalmának egyik fő ismertetőjegye, a kommentár és kritika modelljeként szolgáló palimpszeszt műfaja jelenik meg az értelmezés horizontján, amely fogalom eredeti jelentése egy átírt kézirat. A palimpszeszt direkt elfedett, és tudatos munkával feltárható rétegzettség meghatározó hasonlatként működhet Owens fotóművészet területén kifejtett elemzéséhez. A nevén nem nevezett allegória egy impulzusát, a palimpszeszt megfajtásához szükséges metódust értelmezési technikaként hasznosítja Owens ebben a tanulmányában. Allegorikus olvasatát utólagosan, „retorikai dísz”-ként, „ékítés”-ként „aggatja” az elemzett munkákra, olyan módon tehát, amely miatt az allegóriát többek között elítélték. A múltban díszítésként és retorikai ékességként kárhoztatott, a szerzői intenciót kétségbe vonó, utólagosan a műre helyezett értelmezés metatextuális aspektusa volt az egyik ok, amely miatt

---

<sup>332</sup> vö: i.m, 84. old.

a szimbólum tisztaságának bűvöletében, időtlen és állandó jelentés örömében élő korok elitelték, és a történelem mélyére számúzték az allegóriát.<sup>333</sup>

„Mégis, mondja Frye, »(a) valódi allegória az irodalomban strukturális elem: benne magában kell meglennie, pusztán kritikai értelmezéssel nem lehet belevinni.« Tehát az allegorikus struktúrában egy szöveget egy másikon keresztül olvasnak, legyen a kapcsolatuk bármilyen töredékes, megszakított, vagy zűrzavaros; ezért az allegorikus mű paradigmája a palimpszeszt. (...) Így felfogva az allegória minden kommentár, minden kritika modelljévé válik, amennyiben ezek figurális értelemben az elsődleges szöveg újraírását művelik.»<sup>334</sup>

Az előbbi idézetet tartalmazó tanulmányban Owens saját elmondása szerint azt szándékozik bemutatni, körbejárni, hogy a sokáig alapvetően csak értelmezések kialakításához használt allegória fogalom, amely „egyszerre egy magatartás, és egy technika, egyszerre érzékelés és folyamat”<sup>335</sup> hogyan működik, ha egy műalkotáson belül helyeződik el, ha az jellemzi egy műalkotás struktúráját. A posztmodern művészetet és azon belül a posztmodern fényképhasználatot tudatosan létrehozott, allegorikus művek halmazaként definiálja. A *Photography en abyme* című tanulmányában viszont olyan alkotók fényképeit elemzi, amelyek – Lady Clementina Hawarden, és Robert Smithson kivételével – a modernista fotóművészet korpuszában fontos alkotók munkáiként számontartottak. Nem tesz mást tehát, mint bizonyítja, a hetvenes-nyolcvanas évek művészetének allegorikus impulzusait feltáró/bemutató tanulmányát mintegy megelőlegezve, hogy az allegorikus értelmezés szimplán nem lehet elegendő arra, hogy eltérítse a jelentést, az elemzett műnek tartalmaznia kell azt strukturálisan. És így megadja a lehetőséget arra, hogy párhuzamba állíthassam meglátását Coleman véleményével, amely szerint a direktoriális mód, amely az Owens által elemzett fényképek mindegyikében jelen van, át meg át járja a tiszta fotográfia formalista irányelveinek megfeleltethető alkotóinak munkásságát is. Owens a fotográfiai értelmezés egy módszerét dekonstruálja, kiszakítja azt annak megszokott gyakorlatából, amely a fotón látható dolgok kompozíciós rendjével, tónusmenetével, esetleg történelmi relevanciájával foglalkozik, és precíz elméleti munkával alátámasztja az irodalomelméleti olvasat lehetőségét és érvényességét a fotografikus képek birodalmában.

---

<sup>333</sup> Vö: Owens, Craig: Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé (1. rész). In: Enigma, 66. szám, 2011. 26-27. old.

<sup>334</sup> Owens, Craig: i.m., 26 old. ford.: Müllner András

<sup>335</sup> uo.

Felmerülhet a kérdés, hogy miért pontosan ettől a négy alkotótól, Brassaitól, Lady Clementian Hawardentől, Walker Evanstól és Robert Smithsontól választott alkotásokat Owens. Az első válasz rögtön könnyen kínálja magát, amely természetesen a fényképek létrehozatalában és kompozíciójukban is hangsúlyos tükörhasználatban merül ki, amelynek segítségével létrejöhet az ismétlés sor a képen belül. A palimpszesztel kapcsolatos magyarázatból, amely szerint minden kritika és kommentár modellje az allegória, ha egy szöveget egy azt követő szövegen keresztül – például az Ószövetséget az Újszövetségen keresztül – olvasnak, s így újra írják a szöveget<sup>336</sup>, az következik, hogy legyen bármennyire is zűrzavaros, távolinak tűnő a kapcsolat, mégis egy allegorikus struktúra alakulhat ki. Ez az allegorikus értelmezési struktúra pedig visszamenőleg képes módosítani a jelentésen, illetve lezárt, komplex egésznek hitt dolgokat tud felszakítani, új, érvényes olvasatok létrehozása végett. Az alapvetően modernista szellemiségű fotográfusok munkásságai mind kapcsolatban állnak áttételesen néhány posztmodern fotográfus munkásságával, illetve alkotásaikban olyan allegorikus jegyek fedezhetők fel, melyeket Owens az *Allegorikus impulzusok* című tanulmányában analizált. Így tehát Owens a posztmodern éra fotóművészeti tendenciáin keresztül olvassa újra a modernista alkotásokat.

Lady Clementine Hawarden az 1860-as években tűnt fel az angol fotóművészeti szcénában, Lewis Carroll és O. G. Rejlander is a pártfogója volt. Megrendezett fotográfiáin a prepikorialista attitűdhöz hűen, dramatizált, de a privát életben jelentőséggel bíró történetek, hangulatok jeleneteit rendezte meg kamerájának objektívje előtt. Munkáit kortársával, Julia Margaret Cameron képeivel párhuzamosan szokták tárgyalni. Azon kívül, hogy képeik borongós, sejtelmes hangulatot keltenek, és hogy felvételeiket előre kigondolt szcenárió alapján, „jelmezbe” öltöztetett szereplők segítségével, díszletek között fényképezik meg, nem sok közös van. Ahogy alkotói attitűdjükben sem. Cameron főleg bibliai jelenetek fotográfiai megjelenítésével foglalkozott, alkotásainak erejét, és többletégtől jelentését képcímekkel jelezte. Hawarden megrendezett fényképeinek szereplői saját lányai voltak, képeit pedig általában csak „Tanulmány” címmel látta el. Hawarden fényképeit jellemző kimért, szimmetrikus kompozíciók, az Owens által is kiemelt, médiumtudatosságról árulkodó tükör és tükrözés eszközének központi szerepeltetése, valamint a gondosan megválasztott ruhákba bújtatott lányok hangsúlyosan zárt, intim terekben történő, (társadalmi) szerepjátszása, mint témaválasztás, a viktoriánus korban nyilvánvalóan nem válthatott ki túl nagy figyelmet. Annak ellenére, hogy rövid „hivatalos”

---

<sup>336</sup> Vö.. Owens, Craig: *i.m.*

pályafutása alatt Hawarden részesült némi elismerésben, a képek hétköznapiak tűnő tematikája miatt elkerülte a művészettörténeti figyelem. Az 1970-es évektől azonban a Victoria and Albert Múzeumban megőrzött, párszáz darabos kollekciója újra reflektorfénybe került. Cindy Sherman művészetére is hatással volt Hawarden „jelmezhasználat” és kompozíciós eljárásai, valamint felvételeinek cím nélkülisége<sup>337</sup>. Hawarden képeinek cím nélküliségét hátrányként értelmezi Mary Warner Marien, aki szerint így a befogadó nem kap kulcsot az értelmezéshez.<sup>338</sup> Mégis, Hawarden felvételeit a tizenkilencedik század nőképének, női lét problémáinak, hétköznapi nehézségeiknek vizuális megjelenítéseiként értelmezték újra a kilencvenes években. Az újra értelmezésben nem kis szerepe volt Cindy Sherman női identitás és populáris kultúrában megjelenő nőszerep sztereotípiáira reflektáló munkásságának. Sherman fényképészeti ouvre-nek a fényében, mintegy visszatekintve lett nyilvánvaló, hogy Hawarden képei rendelkeznek egy olyan struktúrával, amelyen keresztül az retrospektív módon beilleszthető a kortárs feminista diskurzusba. „Mikor először láttam Lady Hawarden munkáit 1990 körül, elkezdtem kapcsolatot keresni közte és Cindy Sherman munkái között, valamint több olyan művésznő és fotográfus között, akik a pózolást és az öltözködés gondos megválasztását arra használták, hogy kifejezzék magukat.”<sup>339</sup> Hawarden bájos és borongós fényképei nem csupán a szépség és bájosság lenyomatai, hanem strukturált, kigondolt megrendezett fényképek, amelyeken a szereplők a viktoriánus kor nőképének elgondolt társadalmi sztereotípiákról beszélnek. Palacküzenetek, miképpen Ingrid Sichy elnevezte őket, melyek arra vártak, hogy megnyílhassanak az értelmező és olvasó tekintet számára.

Az allegorikusság Owens által megnevezett, és a modernista korpusz kanonizált alkotóinak munkáiban is kimutatható impulzusai fedezhetők fel Walker Evans több fényképében is.

Evans a tiszta/purista fotográfiai hagyomány egyik hőroza. Életművének egyik jelentős szegmensét, és ikonikus képeinek többségét is az FSA megbízásából készítette el. A fotográfiai dokumentarizmus egyik legnevesebb, mondhatni a huszadik század egyik legnagyobb mértékű megnyilvánulása az amerikai *Farm Security Administration* által végrehajtott tízéves projekt volt, amely az 1930-as és 1940-es évek közötti amerikai

<sup>337</sup> Vö.: Dodier, Virginia: Lady Clementina Hawarden: Studies from Life, 1857-1862, VAM-Aperture 1999.

<sup>338</sup> Vö: Marien, Mary Warner:

<sup>339</sup> It was when I first saw some pictures by Lady Hawarden in 1990 that I began to put 2 and 2 together. (...) I started to make links between her work and Cindy Sherman's photography, as well as the work of other female artists and photographers, some professional, some amateurs, who have used dressing up and posing to express themselves. In: Sichy, Ingrid: *The Great Pretenders*, New York Times Magazine, <https://www.nytimes.com/2002/02/24/magazine/great-pretenders.html>, letöltve 2018. X.10

szegénység dokumentálását tűzte ki célul. A gazdasági világválság miatt tönkrement emberek nyomorúságos helyzetét, életkörülményeit próbálták meg rögzíteni, igen neves fotográfusok bevonásával. Az FSA, magyarul a Mezőgazdaság-védelmi Hivatal<sup>340</sup>, az 1932-ben megválasztott amerikai elnök, Franklin Delano Rooseveltnél új kormányzati struktúrájának egyik válságkezelő szerve volt, amely támogatta a mezőgazdasági termények árát, a farmereket vetőmaggal, takarmánnyal és gépi eszközökkel látta el, segítette költözködésüket is.<sup>341</sup> A szervezet vezetője egy olyan részleget is megalakított az FSA-n belül, amelynek feladata az amerikai agrárlakosság életkörülményeinek dokumentálása volt, e részleg vezetője Roy E. Striker lett, aki fotózni ugyan nem tudott, de igen neves fotósokból álló gárdát toborzott össze. Az FSA megbízott fotográfusa lett többek között Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Ben Sahn stb. Hatalmas archívumot hoztak létre, a hetvenötezer megmaradt felvételtől a kutatók arra következtetnek, hogy az elkészített felvételek összmenyisége 130 és 270 ezer között lehetett. Kiforrott alkotói módszerekkel rendelkező művészek láttak hát munkához Stryker vezetése alatt, aki egységes célt tűzött ki, s meghatározta azt is, hogy mit akar látni az elkészült képeken.<sup>342</sup> Az alkotói módszerek különbözőségéből fakadóan igen különböző képek születtek, de ahogyan Godeau megjegyzi: „(...) nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy volt néhány visszatérő toposz ezekben a munkákban. Az egyik ilyen toposz az volt, hogy az alanyt – és persze az alany környezetét – egyfajta képi látványosságként ábrázolták, mégpedig egy másik közönség, egy másik osztály számára.”<sup>343</sup> A Mezőgazdaság-védelmi Hivatal dokumentarista projektjének nyilvánvalóan propagandisztikus küldetése volt, az új elnök, Roosevelt által a gazdasági válság jobbitására elindított *New Deal* program szükségességének az elismertetése volt a misszió. A fotósok ebből következően szívszorító, szomorú, drámai képek létrehozására törekedtek. „Amikor az alanyok belemosolyognak a kamerába, olyankor a helyszínen még drámaibb pózokba helyezték őket: mezőgazdasági idénymunkásokra, akik a fényképezés alkalmából fel akarták venni legjobb ruhájukat, ráparancsoltak, hogy öltözzenek át hétköznapi, viseltes holmijaikba, és arra is rábeszéltek őket, hogy ne mossák meg maszatos kezüket és arcukat a kamera számára.”<sup>344</sup> Sőt, ha lehet legyenek még koszosabbak, attól lesz drámaibb a felvétel. Ez a fajta rendezés vagy instruálás hasonlatos ahhoz, amikor az egyik első nagy amerikai hadifényképész, Timothy O’ Sullivan, aki az amerikai polgárháborút

---

<sup>340</sup> Az FSA másik magyar fordítása: Farmbiztonsági Hivatal.

<sup>341</sup> Vö. Baatz, Willfried, *i. m.*, 126.

<sup>342</sup> Vö. Koetzle, Hans – Michael, *Fotóikonok*, Vince kiadó, 2003, 31.

<sup>343</sup> Godeau, Abigail-Solomon, *i. m.*, 70.

<sup>344</sup> Godeau, Abigail-Solomon, *uo.*



fényképezte, Gettysburg csatamezején fekvő elesett katonákat segédjeivel összegyűjtötte, s elrendezte őket úgy, hogy a képen a fekvő hullák elhelyezkedése megfeleljen a kompozíciós szabályoknak, természetesen a drámaibb összhatás érdekében.

Az Mezőgazdaság-védelmi Hivatalnak tehát azt a propagandisztikus célt kellett megvalósítania, hogy támogassa a *New Deal* támogatási programjainak elfogadását a politikusok és a közvélemény körében úgy, hogy csak az arra érdemes szegények képeit mutatják, készítik el. „Más szóval a nézőhöz intézett üzenet mögött az az előfeltevés állt, hogy a világválság áldozataira úgy kell tekinteni, mint „érdemes” szegényekre, akik azért jogosultak az újrakezdési támogatásra, mert egy egyéni szerencsétlenség áldozatai, nem pedig arról van szó, hogy szisztematikusan csődöt mondtak volna a politikai, gazdasági és szociális szférában.”<sup>345</sup>

Evans FSA-ban készített dokumentarista fotói Sherrie Levine, a posztmodern fotográfia Owens szerint is egyik legfontosabb alkotója kisajátító processzusának szolgáltak alapanyagául, amely eljárás az egyik legerősebb és legjellemzőbb allegorikus impulzus a posztmodern művészetben. „Az allegorikus képalkotás kisajátított képalkotás, az allegorikus nem hoz létre képeket, hanem elkobozza azokat. Igényt tart a kulturálisan jelentőségteljes műre, és úgy viselkedik, mint annak interpretálója.”<sup>346</sup>

Evans modernista fényképei nyersanyagként szolgáltak Levine kisajátító eljárásához, amely sorozat a *Walker Evans után*<sup>347</sup> címet kapta. A kisajátítás eljárása a fotóművészetben annak a posztmodern attitűdnek, meglátásnak, felismerésnek a megtestesítője, amely a modernista reprezentáció rétegzettségét szétbontani szándékozik, hogy miképpen azt Douglas Crimp megfogalmazta, rávezessen, hogy a (fotografikus) kép mögött is csak egy kép van<sup>348</sup>. A reprezentáció tehát csak az eredetire, a valóságra vonatkoztatás hiányában valósulhat meg. Levine Edward Weston *Fiútorzó* című képének kisajátítása kapcsán írta Solomon-Godeau, hogy Levine a mechanikus reprodukció zavaros originalitás elméletére történő rámutatásán túl, Westonnak a previzualizáció fotográfiában betöltött szerepéről létrehozott elméletét is kritika alá vonta. A fotónak már fejben kész kell lennie az expozíció megtörténte előtt, vallotta Weston<sup>349</sup>. És Levine a mester képeinek kisajátításán keresztül, amely, mint ismeretes Weston egy fotóalbumából kifényképezett, újrareprodukált, majd

---

<sup>345</sup> Godeau, Abigail-Solomon, *i. m.*, 71.

<sup>346</sup> Owens, Craig: Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé (1. rész). ford.: Müllner András, In: *Enigma*, 66. szám, 2011. 26-27. old.

<sup>347</sup> Levine, Sherrie: After Walker Evans, 1981. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214>

<sup>348</sup> Vö.: Crimp, Douglas: *Pictures*, X-TRA, 2005 ősz, 8. évf., 1. szám

<sup>349</sup> Ehhez bővebben lásd a disszertáció 2. fejezetét.

kiállítási méretre felhúzott nagyítást jelent, megmutatta, hogy mit is jelent valójában az, amire Weston gondolt: ami Weston fejében volt, az csak a világban volt, és ő csak kimásolta onnan.<sup>350</sup> Levine a modernista fotográfusok, közte Evans munkáit is kisajátító és azokat újra értelmező, és, többek között a tiszta/purista fotográfia valóságtükröző hitét kritika alá vonó munkái / „alkotásai” egy galériatérben, ahová ezek az eredetiekkel szinte megegyező küllemű alkotások szánva vannak, egy önmagába záródó tükörtermet hoznak létre. Hiszen Levine-t nem a kisajátított képek eredeti ábrázolata izgatja, nem Evans, vagy Weston helyszínei, lefényképezett, szakadt földművesei, sokkal inkább az eredetiség és az aura kérdésköre az, amely foglalkoztatja. Levine képeinek csak az eredeti képek viszonylatában van értelme, semmi dolguk nincs a külső valósággal, mint olyannal.

„Levine elmesélte, hogy amikor a fotókat megmutatta egy barátjának, az megjegyezte, hogy a képek hatására egyből az eredetieket akarta látni. »Természetesen« válaszolta Levine »és ha megnézed az eredetiket akkor a kisfiút akarod látni. Csakhogy amikor a kisfiút nézed eltűnik a művészet.« A vágy, amit ez a megjelenítés felkeltett nem zárul le kisfiúval; ő nem elégítheti ki azt. A megjelenítés keltette vágy csak annyiban él, amennyiben kielégíthetetlen, amennyiben az eredeti mindig felfüggesztett. A megjelenítés csak az eredeti hiányában valósulhat meg. És a megjelenítés csak azért valósul meg, mert megjelenítésként mindig-már-benne van a világban. Természetesen Weston mondta azt, hogy a fotográfiát az expozíció előtt teljes egészében el kell képzelni. Levine szaván fogta a mestert és megmutatta neki, hogy valójában mit is jelent az, amit mondott. Az a priori, amelyre Weston gondolt valójában egyáltalán nem a fejében volt; a világban volt, és Weston egyszerűen csak lemásolta.»<sup>351</sup>

Evans szerepeltetése az *En abyme* tanulmányban, posztmodern művészet egyik kiemelkedő művészenek „nyersanyagaként” is már indokolt lehetne tehát. Pláne, hogy Levine kisajátító eljárásának igencsak helye van az Owens kép a képben jelenségének vizsgálatával foglalkozó tanulmányában, ha csak így, áttételesen is.

Evans két fényképe, melyet elemző kontextusban közöl Owens, kilóg a nagyközönség által ismert dokumentarista munkásság korpuszából. *A Penny Picture Display*<sup>352</sup> című felvétel a Sherrie Levine által (is) képviselt appropriáló technika egy előzménye is lehetne akár. A képen egy fényképész műterem hirdető kirakata látható, amelyben a mintaként elhelyezett, igazolványkép portrék sorakoznak. Ez a felvétel Owens számára a tükröződés

<sup>350</sup> Vö: Solomon-Godeau, Abigail: Winning the Game when the Rules Have Been Changed: Art Photography and Postmodernism. In: *The Photography Reader*, ed. by: Wells, Liz, Routledge, 2003.

<sup>351</sup> Crimp, Douglas: A Posztmodernizmus a fotográfiában. In: *Ex-Symposion*, 2000, 32-33. szám, ford.: Horányi Attila, [http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article\\_page\\_surfer&csa=load\\_issue\\_toc&issue\\_id=22](http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_issue_toc&issue_id=22)

<sup>352</sup> Evans, Walker: Penny Picture Display, Savannah, Georgia, 1936, <https://www.moma.org/collection/works/58181>

végtelesen láncolatának fotográfiai előállító képességének egy újabb példája, amely említésre méltó módon, egy modernista fényképész munkája. A háromszor öt darab felvételt tartalmazó, egymás mellett, fölött és alatt elhelyezkedő négyzetek szabályos sorozata a képen egyrészt megteremti a tükröződés illúzióját, másrészt sejteti a fotográfia médiumában rejlő végtelen reprodukciós képességet. „A fénykép csak egy láncszem a potenciálisan végtelen reduplikációs sorban. Saját maguk kettőzik meg tárgyukat, és a negatívjukat, és ők maguk is további kettőzéseknek, duplikációknak kitétek: többek között a nyomtatásnak, valamint további fényképek témájaként, mint a *Penny Picture Display* című kép esetében.”<sup>353</sup>

A tükör általi megkettőződés vizuális struktúrájára épülő eddig tárgyalt fényképektől merőben különböző felvétel, Walker Evans *Cary Ross's Bedroom* című 1932-es fotográfiájának<sup>354</sup> elemzése ugyancsak központi szerepet játszik a *Photography en abyme* című tanulmányában. A fénykép egy hotelszobát ábrázol, benne két szimmetrikusan elrendezett ugyanolyan típusú és ugyanolyan módon megágyazott ágygal, a falon az ágyak fölött két darab ugyanolyan, szintén szimmetrikusan elrendezett festményreprodukcióval.

A fényképen látható enteriőrben a megkettőződés effektusát az ipari sorozatgyártás tárgyai adják, amely reduplikációs utalás csak a fényképen, amely ugyancsak reduplikálja a duplikáltat, nyer értelmet. A képen látható éjjeli asztalka Breuer Marcell tervezése, az éjjeli lámpa, amely az árnyékán keresztül duplázódik meg a fényképen pedig egy Robert Dudley Best által tervezett tárgy.<sup>355</sup> Ez a (tárgyi) ismétlésekben bővelkedő felvétel is, Owens szerint, a fotográfia médiumáról beszél, annak ellenére, hogy a fotográfus nyilvánvalóan a fotó áttetszőségének képzetét alapul véve, a valóság bemutatását célozta meg. Mert, írja Owens, ha ez –az egyébként rézsútosan– komponált felvétel frontálisan lett volna megörökítve, az egész kép művinek, megrendezettnek tünne.<sup>356</sup> Walker Evans, aki a tiszta/purista fotográfiai iskola/hagyomány egyik kiemelt alkotója, a harmincas évek legnagyobb szociofotográfiai projektjének a résztvevője, a valóság látszatának a kedvéért rendezte meg, komponálta át, tette maszk mögé a felvételen a szobát azzal a céllal, hogy

---

<sup>353</sup> Photographs are but one link in a potentially endless chain of reduplication; themselves duplicates (of both their objects and, in a sense, their negatives), they are also subject to further duplication, either through the procedures of printing or as objects of still other photographs, such as Evan's Penny Picture Display, Savannah, 1936." Owens, Craig: *Photography en Abyme*, in: i.m., 85-86. old.

<sup>354</sup> <http://www.getty.edu/art/collection/objects/34744/walker-evans-cary-ross%27s-bedroom-new-york-american-1932-printed-later/>

<sup>355</sup> Richon, Olivier: *Walker Evans Carey Ross's Bedroom*, *Photographies Journal*, Routledge, <http://dx.doi.org/10.1080/17540763.2011.552761>

<sup>356</sup> vö: i.m., 85. old.

objektívnak, manipulációmentesnek tűnjön az. A fejezet elején elemzett pastiche fogalma köszön itt is vissza, amelyet, tekintve, hogy a pastiche valamiről valami máson keresztül beszél, alapvetően allegorikus impulzusként gondolható el.

Az *En abyme* tanulmányban elemzett alkotó, Brassai, akit a szürrealizmusban betöltött szerepe, és a festőművészettel ápoltszoros kapcsolata ellenére a modernista kánon egy kalap alatt tárgyal Henri Cartier-Bressonnal, vagy éppen Bill Brandt<sup>357</sup>, alkotói módszerét, azaz fényképezési technikáját visszahúzódként, feltűnésmentesként jellemzi. Newhall, aki a modernista kánon egyik legerősebb képviselője, ezzel erősíti meg a „titkos”, vagy az „éjszakai” Párizsból<sup>358</sup> kimetszetett képeinek ártatlanságát. Fényképeit a képen látható figurák, bájos helyszínek ábrázolásai és ezeknek a hangulatát visszaadó képessége miatt emelik ki: a fotó transzparenciája miatt tehát, amely az érintetlen egzotikumba kalauzolja a nézőt. Henry Miller Brassainak nemes egyszerűséggel a *Párizs szeme* becenevet adta. Pedig Brassait nem a pillanat elkapásából fakadó objektív igazság és realizmus megjelenítése izgatta. Ikonikussá vált fényképeinek nagyrészt megrendezte, számos utca vagy kocsmajelenet szereplői pedig a barátai voltak, akik türelmesen engedelmeskedtek a fotográfus instrukcióinak, hogy az általa megjeleníteni szándékozott kép megvalósulhasson.<sup>359</sup> Ahogy Lady Clementina Hawarden esetében, már csak a viktoriánus hagyomány miatt is teljesen egyértelmű, úgy Evans is előszeretettel élt a fotográfia exponálása előtti rendezés módszerével: a direktoriális mód attitűdjével.

A modernista fényképészek a tükrözés motívuma körül csoportosuló munkáiban a modernista fotográfia felfogást, azaz a médium nélküli fénykép teóriáját aknázza alá, és kezeli az általa elemzett képeket palimpszesztként Owens, lehámozva róluk a fotográfia médiumát meghatározó objektív valóság képi illúzióját, hogy láthatóvá tegye az az alatt lakozó képet.

Owens a *Photography en-abyme* tanulmányát Robert Smithson *Mirror-Travel in the Yucatan*<sup>360</sup> (*Tüköutazás Yucatanban*) című fotósorozatának elemzésével zárja. A sorozat Smithson *PhotoMarkers* (*Fényképjelölők*) sorozatába tartozó *Mirror Displacements* (*Tükörbehelyettesítések*) alsorozatának egy része. A *PhotoMarkers* sorozat különböző helyszíneken ott hagyott fotográfiák bizonyos idő elteltével, ugyanazon a helyszínen

<sup>357</sup> Beaumont Newhall a *The History of Photography* című kötetében Brassai felvételeit az *Instant vision* alfejezetben tárgyalja. Newhall: i.m., 225. old.

<sup>358</sup> Brassai két leghíresebb, könyvformában is megjelent sorozatai: *Paris de Nuit*, Éditions Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1933, valamint *Le Paris secret des années 30*, Paris, Galimard, 1976

<sup>359</sup> Vö: Sayag, Alain: *The Expression of Authenticity*, In: *Brassai, No Ordinary Eye*, Thames&Hudson, 2000, 15. old.

<sup>360</sup> [https://www.robertsmithson.com/photoworks/mirror-yucatan\\_300.htm](https://www.robertsmithson.com/photoworks/mirror-yucatan_300.htm)

újrafotózott „dokumentációjából” áll. A *Mirror-Displacements* széria koncepciója ugyanez volt, csak itt fényképek helyett tükröket helyezett el Smithson a szabadban, ahol fotográfiákat készített a különböző helyszíneken, különböző körülményeknek kitett tárgyakról, majd a fényképezés aktusa után rögtön el is távolította azokat a fényképen megörökített helyszínekről.

A tükör objektuma fontos szerepet tölt be Smithson művészetében. A szobrászat szerepének konceptualista vizsgálata során számos esetben alkalmazta azt az egészként, egyben elgondolt felszín megtörésére, de ezen kívül hasznos eszköznek bizonyultak ahhoz is, hogy olyan helyek képeit idézze fel rajtuk keresztül, ahová a nézők nem juthatnak el. Mint ahogy a *Cayuga Saltmine* projektje keretén belül tette.<sup>361</sup>

Guglielmo Bargellesi-Severi szerint Smithson tükrök iránt mutatott intenzív érdeklődése a fotográfia médiumának reproduktív kapacitásának provokatív természetét körbejáró kutatásaiból eredeztethető. A *Photo-Markers* sorozat nem a (fényképen látható) helyszínről, helyszínekről sokkal inkább azoknak a fényképen keresztül megvalósuló reprezentációjáról szól. A *Mirror Displacements* sorozatban, a megbízható valóságtükröző eszközöknek tartott tükrök prezentálják a környezetet, melyeket aztán Smithson lefényképez. Ezáltal, írja Severini, kitágítják a fotográfia médiumának a határait, hiszen olyan kép rögzül a fényérzékeny anyagon a tükrök által, amelyet a fényképezőgép objektívje képtelen lenne befogni.<sup>362</sup>

Smithsont a művészeti és a fotóelméleti szakirodalomban is konceptualista művészként említik, „akár csak azokat a „más médiumokban aktív művészeket”, akik a fotót is bevonták a munkájukba „vagy a médium közvetlen alkalmazásával, vagy azzal, hogy utalt(ak) a fényképezőgéppel készült képek kikerülhetetlenségére a modern világban.”<sup>363</sup> Mary Warner Marien Smithsont szobrásznak nevezi, akit a fényképészet médiumának használata mentén párhuzamba von, illetve egy csoportba helyez Kiki Smith-szel, vagy Damien Hirsttel, olyan művészekkel tehát, akik rendszeresen használták a fényképezést performance művészetük, vagy akár installatív művészeti projektjeik dokumentálására.

---

<sup>361</sup> Vö.: Ursprung, Phillip: *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits of Art*, University of California Press, 2013. 156-157. old

<sup>362</sup> Bargellesi-Severi, Guglielmo: *Robert Smithson. Slideworks*, Carlo Fura, Milan, 1993. Idéztem: Van Gelder Hilde, Westgeest, Helen: *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*, Wiley-Blackwell, 2011, 207. old.

<sup>363</sup> Marien, Mary Warner: i.m., 415. old.

A fotográfia és a szobrászat hatvanas, hetvenes évekbeli kapcsolatát Tobia Bezzola tanulmányán keresztül a következőképpen lehet dióhéjban összefoglalni. Duchamp<sup>364</sup> 1918-as *Sculpture de voyage (Szobor utazáshoz)* című szobra mutatott rá arra, hogy a művész stúdióján kívüli szobor csak és kizárólag a fotográfiai reprezentációján keresztül képes létezni. Ez a duchampi rámutatás nagy jelentőségre tett szert a hetvenes évek áramlatai és művészeti irányzatai (konceptualizmus, arte povera stb.) számára, melyek a szobrászatot tették meg legfőbb kifejezőeszközüknek. Kibővítve annak hatáskörét, mindegyikük a fotográfiától függött. Ezek a posztszobrászati koncepciók, melyek nem a tartósságra, a formába öntöttségre, hanem, többek között a talált dolgok, elhagyott területek átalakítására fókuszáltak, a gondolat, a performance és a koncepció előtérbe helyezésével maguk után vonták a fotográfia értékemelkedését. A fotográfia ezt úgy érte el, hogy elhagyta a jó kép és a nagy múltra visszatekintő *kiváltságos* látás ideáját.<sup>365</sup> Paradox módon tehát a fotográfia nagyrészt a dokumentatív képességén keresztül került be a mainstream művészeti körforgásba. A konceptuális művészet szobrászati fotográfia használatának nem kellett újszerűnek, szépnek, vagy szimplán jól exponálnak, tökéletesen lenagyítotttnak lennie. Azok „csak” tanúskodtak; a stúdió falain kívül létrehozott szobrászati akciók tárgyasulásainak vizuálisan reprezentált töredékei voltak. Számos esetben az amatőr fotográfiák stiláris jellemzőit öltötték magukra ezek a fotók, ennek azonban nem volt jelentősége, hiszen pontosan a kifinomult vizuális esztétika hiánya volt az, amely szobrászat megjelenítésére alkalmassá tette a fotográfia eszköztárát.

A konceptuális fényképhasználatot kezdetben általánosan olyan médium használatként definiálták, amely a hangsúlyt egyrészt a koncept, az idea, a gondolat minden esztétizálástól mentes fényképen keresztüli megjelenítésére, valamint egyéb, a konceptuális művészet szerteágazó és szintúgy nehezen definiálható izmusába tartozó művészeti akció dokumentálására helyezte.

Az olcsó, amatőr fényképezőgépekkel, silány labortechnikával előállított fekete-fehér pillanatfelvételek azt az érzést keltették, hogy a művészet máshol van, nem a fényképen. A fénykép, ebben az esetben az amatőr-fotó álcáját magára öltve töltötte be az „ablak” funkcióját. Az akciók dokumentálása közben készített felvételek csak arra szolgáltak

---

<sup>364</sup> Duchamp munkássága is meghatározó Gyenis életművében, erre a legmarkánsabb példa a *Nagyapám forrással* című műve 2000-ből.

<sup>365</sup> Azt illik megemlíteni, hogy Bezzola kizárólag a landart, illetve a műterem falain kívül megtörtént szobrászati események, eredmények dokumentálása kapcsán érinti ezt a nagyon összetett, és a kortárs fotográfiahasználat kapcsán kiemelkedő fontosságú korszakot. Szemben a fotó dokumentatív funkciójával ekkor (hetvenes évek környéke) került sor azokra a kísérletekre, és alkotói korpuszok létrejöttére, melyek pontosan a fotográfia dokumentatív funkciója ellenében határozták meg magukat.

kezdetben, hogy a néző áttekintve a médiumon, a távoli helyeken készült köztéri alkotások, korlátozott számú közönség előtt megvalósított performanszok tanúja lehessen.

A fotográfia és a művészetek között meglévő szilárd határokat átrendező posztmodern forradalom ellenére a fotográfia művészeti világban betöltött szerepe továbbra is problémákkal teli, jegyezte meg Nancy Foote 1976-ban, aki a „minden fényképészre, aki művésszé válna, jut egy művész, aki a hírnevével játszik, ha a fényképezőgépéhez nyúl”<sup>366</sup> találó bonmot-jával érzékeltette ezt az ellentmondásos helyzetet. Annak ellenére, hogy a konceptuális művészetben a fényképezés nagyon fontos szerepet töltött be, a konceptuális művészek eleinte szinte semmilyen érdeklődést nem mutattak a fotográfia mediális kérdései iránt. Ennek egyik legfőbb okaként a tiszta fotográfia által képviselt esztétika, illetve annak művészeti attitűdjével szemben érzett általános művészeti viszolygást nevezi meg Foote. A konceptualista művészek szerint a fénykép ereje a külvilágból származó információk összegyűjtésében, megőrzésében és prezentálásában rejlik, nem pedig abban, hogy műalkotást állítson elő.<sup>367</sup> „Az a fontos, amit megmutat. A konceptuális művészet számára nem lényeges, hogy a fotográfiák, melyek a művészeti aktus megtörténtjét bizonyítják, egy menő fényképlaborból származnak-e, vagy a vegyesboltból. Mint ahogy az se fontos, hogy reprodukciók-e, így a publikációs lehetőségek egész sora nyílik meg a konceptuális művészet előtt.”<sup>368</sup>

A (konceptuális) művészet primér forrásává váló könyv, vagy bármilyen nyomtatott sajtómegjelenés preferálása Seth Siegelaub szerint egy határozott különbséggé listázható a fotóművészet és a konceptuális fotóhasználat között. A fizikai jelenléttől már nem függő művészetnek ugyanis a könyv primér forrásává válik, így az abban publikált művek sorozata „kiállításként” is megjelenhet, funkcionálhat. Ezzel szemben a fotóművészeti alkotások a nyomtatott, reprodukált megjelenés során értékvesztésen mennek keresztül. „Amikor a művészet már nem függ a fizikai jelenlététől, amikor absztrakcióvá válik, akkor a könyvmegjelenés nem torzíthatja el és változtathatja meg. Primér információvá válik, míg a konvencionális művészet könyvpublikációs formája szükségszerűen (torzított), másodlagos

---

<sup>366</sup> „For every photographer who clamors to make it as an artist, there is an artist running a grave risk of turning into a photographer.” Foote, Nancy: *The Anti-Photographers*, In: *Artforum*, 1976, 15. szám

<sup>367</sup> Vö.: uo.

<sup>368</sup> „What it reveals becomes important, not what it is. It doesn't matter to conceptual art whether the photographic prints that testify to its occurrence come from a fancy darkroom or the drugstore: the view's the same. Nor does it matter if they're reproductions, thus opening up the whole area of publications as possible territory for art.” In: uo.

információ marad. Amikor az információ az elsődleges, a katalógus kiállításként funkcionálhat.”<sup>369</sup>

A konceptuális művészet korpuszába tartozó munkák ilyen jellegű érvényesülésének példaként Smithson *Mirror Travel in the Yucatan* című sorozatát emeli be példaként érvelésének menetébe Foote. A kilenc darab „tükörelmozdítás” fotódokumentációját Smithson kész műalkotásként az *Artforum* című művészeti magazinban publikálta<sup>370</sup>, kommentárral ellátva.

A fizikai jelenlététől megszabadult művészet a hitelesnek gondolt fotográfiai leképezésen keresztül képződhet meg, írja Siegelabra támaszkodva Foote. Bár veszik a fáradságot páran, hogy elvándoroljanak személyesen megtekinteni a land-art alkotásokat, a fénykép az, amely tudósít a művészet frontjáról. Ezek a dokumentatív szándékkal létrehozott fotók az akció vége után, egyetlen szemtanúként maguk válnak bizonyos értelemben művészetté, illetve annak hordozójává.<sup>371</sup>

Foote tanulmányában Smithson *Monuments of Passaic* című munkáját, amelyen többek között egy forgó vasúti híd látható fotografikusan kimerevítve, mely fényképnek Smithson az *Elmozdított irányok emlékműve* címet adta, egy olyan esetként tárgyalja, amely során egy hétköznapi helyszínt a művészi szelekción és a fényképezés gesztusán keresztül művészivé lehet avatni. Az Instamatic kamerával készült felvételt Foote, nyilvánvalóan a kivitelezési technika minősége alapján, banálisnak nevezi, mondván, hogy a hidat még csak nem is mozgás közben ábrázolja, annak ellenére, hogy a híd forgathatósága szavatolta ezen kép Smithson „emlékművei” közé kerülését. Foote nem a fotót, hanem az azon látható, az átnevezés és kijelölés gesztusán keresztül megváltozott funkciójú objektumot tekinti „műalkotásnak.”

„A déli napsütés filmszerűvé tette a helyszínt, a hidat és a folyót pedig egy túlexponált (fény)képpé varázsolta. Megörökíteni az Instamatic 400-as kamerával olyan volt, mintha egy fényképről készítenék fényképet. Hatalmas villanykörtevé váló nap levált/elkülönült képek sorozatát

---

<sup>369</sup> When art does not any longer depend upon its physical presence, when it becomes an abstraction, it is not distorted and altered by its reproduction in books. It becomes PRIMARY information, while the reproduction of conventional art in books and catalogues is necessarily (distorted) „SECONDARY” information. When information is primary the catalogue can become the exhibition” In: uo.

<sup>370</sup> Smithson, Robert: *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*. In: *Artforum*, 1969 szeptemberi szám, 48-51. old.

<sup>371</sup> Vö.: Foote, Nancy, i.m.



vetítette a retinámra az Instamatic keresőjén keresztül. Sétám a hídon olyan volt, mintha egy vasból és fából készült fényképen lépkednék, amely alatt a folyó végtelen üres filmként hömpölyögne.”<sup>372</sup>

Írta Smithson a New Jersey-ben tett kirándulásán átélt élményéről, melyet a Foote által is tárgyalt *Monuments of Passaic* sorozata mellett, mintegy kommentárként, azaz a mű részeként közölt az *Artforum* 1967-ben.

Owens radikálisan eltérő megközelítése teljesen más konklúzióval bír ezen művel kapcsolatosan. A szöveg és a mellette közölt fotográfiák megfordítják azt a jól ismert, és váltig állított tételt, amely szerint a fotó egyenlő annak ábrázolatával. Owens szerint Smithson ezen alkotása a fényképet a valóság helyettesítőjeként érzékelteti. Smithson számára a valóság másolatként van jelen, azt másolatként értelmezi, illetve „fényképként” éli meg. A *Monuments of Passaic* fényképsorozata nem a tájban Smithson által emlékműként értelmezett, emberi tevékenység által képződött objektumok dokumentumaiból áll össze, hanem ahogy a mű szerves részeként funkcionáló szövegből világossá válik, a fényképként „átélt”, felfogott valóságról készült fényképekből. „Ha a valóság önmagában képként van jelen, akkor az objektum/téma és a reprezentáció hierarchiája (...) összeomlott. A reprezentációt többé már nem lehet a jelenletre alapozni, ahogy Husserl akarta.”<sup>373</sup>

A fényképként felfogott táj, amelyet fényképen rögzítenek egy *mise en abyme*, írja Owens, amely az önértelmezés apparátusával ruhazza fel a fényképet.

„A tárgyától független jelentésképző képessége az, amely kárpótolja a fotográfiát. (Smithson) fotóról szóló fényképei után tényleg gondolhatjuk azt, hogy fényképei csak dokumentációk? Tévedünk, ha azt hisszük, hogy az alkotás, amelyen jelen esetben a végrehajtott akció eredménye (a tájban elhelyezett tükrök) látható, egy transzparens fénykép, amely az „ott voltam” fényképes bizonyítékaként szolgál. A fényképen látható kapcsolat nem létezett máshol, csak a fényképen. A fénykép a műalkotás.”<sup>374</sup>

---

<sup>372</sup> Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed *picture*. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of “stills” through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank. Smithson, Robert: *The Monuments of Passaic*. In: *Artforum*, 1967, 6. évf., 4. szám, idézem: Owens, Craig: *Photography en abyme*, In.: i.m., 86. old.

<sup>373</sup> „If reality itself appears to be already constituted as image, then the hierarchy of object and representation (...) is collapsed.” In: i.m., 86. old.

<sup>374</sup> What redeems the photograph, however, is its ability to generate and organize meaning independently of its object. (...) after an experience of his double photographs of his projects, can we seriously regard any Smithson photograph simply as documentation? (...) We are wrong to presume that the „work” in this case consists of an action performed (the placing of the photograph in the landscape) and that the photograph is transparent to that action, which it preserves in the tense peculiar to photography, the „having been there. (...) Not only does this relationship exist at present only in the photograph, it has never existed elsewhere. (...) The photograph is the work.” In: Owens: i.m.

Owens *Photography en abyme* tanulmányának egyik fontos hozadéka, hogy a modernista fényképészek munkáit az en-abyme fogalmán keresztül egy narratíván belül tárgyalja az allegória elméletének egyik központi művészevel, Robert Smithsonnal, aki a hatvanas évek konceptualista művészetének egy kulcsfigurája. A mise en abyme fogalmán keresztül, dekonstrukciós technikával a fotográfiának tulajdonított legelemibb tulajdonságát/képességét aknázza alá a valóságábrázoló képességét, és allegorikus értelmezésén keresztül leválasztja a fényképet referenciájáról, azt egy önmagába záródó képként láttatja.

Úgy gondolom tanulmányának van egy művészettörténeti aspektusa is. Owens allegorikus értelmezése során egy minőségi osztályba kerül a modernisták által megvetett prepiktoralista, valamint a konceptuális és más egyéb posztmodern paradigmába sorolható képzőművészet képviselői által – Foote szerint legalábbis biztosan – közönyösen, és ellenpéldaként kezelt modernista fotográfia a konceptualista fotóhasználattal.

Hozzá tartozik a kép teljességéhez, hogy Foote nagy hatású tanulmánya 1976-ban íródott, így nem adott, és nem is adhatott teljes képet erről az összetett és igen szerteágazó, a fotóművészet változásában kiemelkedően nagy szerepet játszó izmusról.

Tatai Erzsébet a következő szakaszokat különítette el a konceptualista művészetén belül: protokonceptuális, klasszikus konceptuális, posztkonceptuális és neokonceptuális művészet. Esetünkben most csak az utolsó három szakasszal kell érdemben foglalkozni. A klasszikus konceptuális művészet már kezdetben sem egységes, új avantgárd irányzatként jelentkezett, több definiálási kísérletből Tony Godfrey idézetét találja Tatai az egyik legjellemzőbbnek: „A konceptuális művészet nem stílus, nem műfaj, »nem formákról és anyagokról szól, hanem gondolatokról és jelentésekről. Nem határozható meg stílussal és médiummal (...) kikezdi a gyűjthető vagy eladható egyedi unikális műtárgy hagyományos státuszát. Mivel nem ölt hagyományos formát, a konceptuális mű több aktivitást vár el a nézőtől.«”<sup>375</sup>

A posztkonceptuális művészetet Tatai a hetvenes évek végétől a nyolcvanas évek közepéig datálja. Amelyben a klasszikus periódus radikális eredményeivel való szembenézés és az ebből következő szükséges átalakulás történik meg, hiszen a „pusztán gondolatiságként létező művészet, amelynek anyagát fogalmak képezik, mint például a

---

<sup>375</sup> Tony Godfrey: *Conceptual Art*, London, 1998, Phaidon 4. Idézem: Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Doktori disszertáció, ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék, 2006., 7.

zenéét a hangok.”<sup>376</sup>, ahogy Henry Flint definiálta, a műtárgy megszűnéséhez, annak felszámolódásához vezet.

„A konceptuális művészet azonban visszafordíthatatlan, mélyreható változásokat hozott a művészetben. Legelőször is azt, hogy a gondolatiság, a tartalmi kérdések ismét szóhoz jutottak. A konceptuális művészet első szakaszának elmúltával azonban a megformálás és a kivitelezés ismét szerepet kapott, de sosem kizárólagos érvénnyel, és mindig csak a »gondolat« érdekében. (...) A konceptuális művészek által kezdeményezett kérdéseket a posztkonceptuális művészek egy része (természetesen új kontextusban) folytatta, vagy a csírájukban létezőket bontotta ki; továbbvitte a reprezentáció, a fotografikus képalkotás, a művészeti intézmények (akadémiák, múzeumok) problematikáját, a szerzőség kérdését.”<sup>377</sup>

---

<sup>376</sup> uo.

<sup>377</sup> *l. m.*, 11.

## 4. Töredékessé tett fénykép

### 4.1 Direktoriális mód fényképeinek allegorikus strukturáltsága

„A művészetet összefoglaló és vagy dokumentáló fotográfia, valamint a tradicionális fényképészet közötti nyilvánvaló és fontos különbség, hogy az előbbi elveti az egyedülálló kép esztétikájának kizárólagosságát, és a sorozatszerű megjelenést preferálja. Ez a megjelenési forma teljesen más tartalom közvetítésére teszi alkalmassá a fényképet. Olyan komplex gondolatok kifejezését teszi lehetővé, amelyre az egyedülálló kép alkalmatlan. A művésznek több lehetősége van így, hiszen a fotóművek lehetnek szekvenciálisak, állhatnak sorozatokból, dokumentálhatnak, narrálhatnak, és funkcionálhatnak absztrakciók elemeiként.”<sup>378</sup>

Foote konceptualista fotográfiáról írt összefoglaló tanulmányában a fotóművészet egészét opponálja a művészek fotográfia használati gyakorlatával. Ez a hetvenes években teljesen normális és bevett gyakorlat volt, és nem csak az Amerikai Egyesült Államokban, hanem Európában<sup>379</sup> is. Foote tanulmánya azért problematikus, mert teljes egészében kizárja a fotográfia médiumának vizsgálatát szándékozó konceptualista fotómunkákat az elemzéséből. Valamint az általa elemzett konceptualista művészeknek, mint például Ed Ruscha, Chris Burden, Hamish Fulton, Robert Smithson, Dennis Oppenheim, a fotográfiát kizárólagosan műalkotásaik dokumentálására alkalmazó művészeti tevékenységként analizálja.

A művészeknek a fotográfia médiuma iránti közönyének gyökereit, amely annak ellenére hangsúlyos volt, hogy a fényképezőgép használata és a fényképek előállítása nélkül a konceptuális művészetnek néhány ága voltaképpen nem kerülhetett volna a nézőközönség elé, Foote a konceptualizmus Duchampi örökségében véli felfedezni. Meglátása szerint a konceptualista fotóhasználat lehámozta a fotográfiáról a művészet álcáját. Amit megmutat, az a fontos, nem az, hogy a fénykép maga mi.<sup>380</sup>

---

<sup>378</sup> An important, if obvious, difference between traditional photography and art comprised of or documented by photos is the use of several pictures rather than a single image. This immediately alters the sort of content possible within the overall work, offering the chance for a conceptual complexity rarely found in a single picture. The artist has a number of options – photos can be serial, sequential, in suites: they can be narrative, documentary even components of abstractions. Usually any given group of photos serves several of these functions simultaneously.” In: Foote, Nancy, i.m.

<sup>379</sup> Lásd ehhez bővebben: Beke László: Beke László: Miért használ fotókat az A.P.L.C.? In: *Fotóművészet*, 1972/2, <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke.html>, letöltve 2018. november 10., vagy Beke László: Avangard szekvenciák, In: *Fotóművészet*, 1977/1, 37-42. old.

<sup>380</sup> Foote, Nancy: i.m., oldalszám nélkül

A konceptualista fotóhasználat Foote által összefoglalt fotóművészet iránt táplált közönye már a hetvenese évek legelején érezhető volt, s A. D. Colemanból a következő szavakat csalta ki egy 1971-es esszéjében.

„Az, aki szerint semmi varázslatos nincs abban, ha a kezében tarthat egy időforgácsot, vak. Ez az időforgács része minden eddig és ezután készült fényképnek, és ez az időszelvény vesz el minden semmibe vett fényképpel. A legtöbb konceptualista művész egy szalonbűvész mutatványaként kezeli a fotográfia médiumát, kihúzza annak alapjából azt általuk behelyezett nyulat. Ártatlan szórakoztatásként. De hamarosan olyan nyulak következnek, melyeket nem ők tettek bele, és jól teszik, ha utána olvasnak, hogy is kell ezeket az élőlényeket gondozni, mert pokolian nehéz visszatenni őket, ha az embernek fogalma sincs, honnan húzta elő. A fotográfia még a végén bűvészinassá teszi mindannyiukat.”<sup>381</sup>

Foote elemzésében amellet érvel, hogy a fotószekvencia képtípusát a performance művészet dokumentálásának szándéka „teremtette meg”, hiszen az egymás után következő történéseket rögzítő képkockáknak egy műként prezentálása kizárja a duráció problémáját. Szemben a videó vagy a film percalapú visszanezhetőségével, a jól kiválasztott dokumentatív erővel bíró képkockák lineáris egymásutánisága a monotonitás érzete nélkül képes prezentálni a „művet”. A valóidejűség hiányát továbbá a fényképre ráírt, a performance-szal kapcsolatos információkkal hidalhatták át. Így a néző a „művel” voltaképpen teljes egészében szembesülhetett<sup>382</sup>.

A performance művészet és a fotográfia összeférhetetlenségéről, illetve sokkal inkább a fotográfiának a jelentésváltoztató szerepe mellett érvel Peggy Phelan, aki szerint a pillanat és személyes térben megképződő élmény a fotografikus leképezés, dokumentálás után elveszti eredeti varázsát. „(...) a performance létezése a jelenben rejlik. A performance-ot

---

<sup>381</sup> „He whos says there is no magic in being able to hold in your hands a sheet of paper containing a sliver of time is blind. Such sliver is present in every photograph ever made; such sliver is lost with every discarded image. Most conceptual artists using the photograph as a documentary method are relating tot he medium ont he level of parlor prestidigitators, pulling out of the photographic hat the rabbits they’ve planted there. Diverting and harmless. But soon they’re bound to start pulling out the rabbits they didn’t plant, and they’d do well to bone up ont he care and feeding of those creatures, because it is hard as hell to put them back when you haven’t the faintest notion where they came from. Photography may make sorcerer’s apprentices of them all.” Coleman, A. D.: Photography and Coneptual Art (1971) In: *Light Readings. A Photographic Critic’s Writings, 1968-1978*, Oxford University Press, 1978, 73. old.

<sup>382</sup> Vö.: Foote, Nancy: i.m., oldalszám nélkül

nem lehet rögzíteni, dokumentálni, vagy másképpen behelyezni a reprezentációk cirkulációjába. Ha egyszer ez megtörténik, a performance valami mássá válik.”<sup>383</sup>

Annak ellenére, hogy számos teoretikus, mint például Krauss, aki mind a performance művészetet, mind a fotográfiát indexikálisként gondolta el<sup>384</sup>, vagy Jones, aki szerint a testművészetnek szüksége van a fotográfiára, hogy a fénykép bizonyítsa, hogy megtörtént a tett, lezajlott a performance cselekménye, míg a fotográfiának szüksége van a testművészetre, mert az indexikális jellemzőjének ontológiai megerősítéseként funkcionálhat<sup>385</sup>, Phelan performance definíciója eliminálja a fényképészet szerepét annak beteljesülésében.

„A performance-ban a valóság az élő testeken keresztül jelenik meg. A performance művészetben a nézőközönség fogyasztóként van jelen: nincs maradék, jelen lévő megfigyelőnek mindent el kell fogyasztania. A performance a mániákus jelenben, élhető át, másolat nélkül a néző memóriájába vész bele, a láthatatlanság és a tudatalatti birodalmába, ahol mentesül a szabályok alól és a kontrollját veszti. Míg a fotográfia az utánzás és a másolás vádjaira érzékeny, addig a performance az értéktelenség és az üresség vádjaira. A performance bír azzal a képességgel, hogy újra értékelje az ürességet, ez a potenciálisan benne rejlő képesség szolgáltatja a performance művészet megkülönböztető élet.”<sup>386</sup>

A performance és a fotográfia markáns, és teoretikusi figyelmet kiváltó kereszteződése a hetvenes években művészettörténeti tény. A következő megállapítás azonban, melyet Foote a már idézett tanulmányában tett, nyilvánvalóan pontatlan, és bár több évtizeddel későbből visszatekintve, megállapíthatóan egyáltalán nem rossz szándékkal, de ferdítő is.

---

<sup>383</sup> „Performance’s only life is in the present... Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something else. Peggy, Pehlan: *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*. In: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, 1993, 146. old.

<sup>384</sup> Krauss, Rosalind: Megjegyzések az indexről I, II. Ex-Symposion, 32-33. szám [http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article\\_page\\_surfer&csa=load\\_article&rw\\_code=megjegyzesek-az-indexrl-i-ii\\_905](http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=megjegyzesek-az-indexrl-i-ii_905), letöltve: 2018. augusztus 24.

<sup>385</sup> Jones, Amelia, „Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation. In: *Art Journal*, 1997, 4. szám, 16. old.

<sup>386</sup> Performance implicates the real through the presence of living bodies. In performance art spectatorship there is an element of consumption: there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in. Without a copy, live performance plunges into visibility—in a maniacally charged present—and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control. (...) While photography is vulnerable to charges of counterfeiting and copying, performance art is vulnerable to charges of valuelessness and emptiness. Performance indicates the possibility of revaluing that emptiness; this potential revaluation gives performance art its distinctive oppositional edge. In: Phelan, Peggy: i.m., 149. old.

Foote ugyanis nem állít kevesebbet, mint azt, hogy a konceptuális művészetben széles körben elterjedt fotográfia használat nagy hatással bírt a művészet struktúrájára, melynek következtében a magukat egyszerűen fotóművészként definiáló alkotók számára is új lehetőségek születtek az önkifejezésre.<sup>387</sup>

Coleman, miképpen azt a direktoriális módról szóló tanulmányában kifejtette, a fotográfia nem tiszta/purista irányvonalát követő gyakorlata sem a fotográfiai, sem a művészeti körökben nem élvezett nagy figyelmet. Ennek a széleskörű tudatlanságnak Coleman két tényezőben látta az eredőjét: egyrészt a fotóművészeti intézményrendszer keményvonalas purista felfogás követéséből fakadó fotótörténet írás kánonképzési mechanizmusában, valamint pontosan ennek az eredményeként kialakult művészetkritikai érdektelenségben. Így „a fotográfusoknak, akik előszeretettel éltek a direktoriális móddal, a purista intézményrendszer keltette ellenszélben kellett haladniuk (...). A konceptualista művészek, akik a fotográfiát direktoriális módban használják, a fotográfus kortársaiknál is tudatlanabbak, így fogalmuk sincs arról, hogy amit művelnek, az a direktoriális fényképezészek által már létrehozott alkotások plagizálása. Tudatlanságuk miatt még csak számon sem kérhetők emiatt.”<sup>388</sup>

Köhler Bernhard Johannes Blume *Anstrengungen zur Herbeibringung des Kreuzes* című, 1971-ben készült fotószekvenciájában és a mű részeként, annak konkrétan a negyedik kép „helyén” szereplő szerzői kommentárjában véli felfedezni a fotográfia médiumával foglalkozó konceptualista attitűd esszenciáját. Ez a kommentár teljesen ellentétes Foote fotográfiáról írt elemzésének eredményével.

„Fényképeim egyik aspektusa, a fotómiszticizmus, amely egyszerű eszközökkel demisztifikálja a fényképezőgéppel készült képek autenticitás vágyát és objektivitás illúzióját. A témám mondhatni az, hogy bemutassam, hogy teremti meg a művész (szubjektum) alkotásának tárgyát (objektum), amelyet ő valóságnak hív. Olyan idea, amely az idea esszenciája. A fotográfia mindig is érdekelt engem, legfőképpen amiatt, mert a fényképhez történő befogadói attitűd alapján a képi ötleteket könnyen autentikussá, valóságossá lehet tenni.”<sup>389</sup>

---

<sup>387</sup> Foote, Nancy: i.m., oldalszám nélkül

<sup>388</sup> The consequences have been that photographers with predilection for this approach to image-making have had to undertake it in the face of outright hostility from purist oriented photography establishment (...); and that the current crop of conceptual artists employing photography directorially are on the whole even less informed in this regard than their contemporaries in photography, and thus have no concern about and no accountability for the frequency with which they duplicate and plagiarize previous achievements in this mode.” Coleman, A. D.: The Directorial Mode. Notes toward a Definition. In: *Light Readings*, Oxford University Press, 1979, 253. old.

<sup>389</sup> „Photo-mysticism using simple means for the purpose of de-mystifying the camera images, their claim to authenticity, their illusion of objectivity, is one aspect of my photographs. My theme, so to speak, is the

Ahogy Blume szavaiból kiolvasható, számos művész törekedett arra, hogy a fotográfiai objektivitás hitét, amelyet a tiszta/purista fotográfiai hagyomány folyton folyvást erősített, lebontsa, és az objektivitás illúziójaként mutassa be azt. Ez a törekvés vezetett a konceptuális fényképészet szűken értelmezhető vonulatához. A tágabban értelmezhető konceptuális fotográfiát az a művészeti törekvés alakította ki, amely az objektivitás illúzióját olyan a hitelesnek tűnő fényképeken keresztül támadta, melyeket fiktív természetű képi ötletekkel szötte át.<sup>390</sup>

A hatvanas, hetvenes évek direktoriális módjában készült fényképei Köhler meglátásai alapján a konceptualista fotográfia tágabban értelmezhető korpuszába sorolhatóak, és egyik meghatározó ismertetőjegyük az alapvetően statikusként, és kimerevített pillanatként értelmezett fénykép narratívvá, elbeszélőivé tétele.

A narrativitás, történetmesélés, vagy az anekdota fogalmaival operáló fotóművészet, szemben a realista kánon szerinti képfelfogással, amelyben a történetmesélés azt jelenti, hogy a megismerhető valóságban lezajlott történéseket reprezentál a kép, a tágabb értelemben vett konceptuális fotográfia, amelybe beleérthető tehát Köhler szerint a direktoriális mód is, ellenben olyan eseményeket mutat be fényérzékeny hordozón, amelyek legjobb esetben is csak közvetetten kapcsolhatók össze az empirikus valósággal. A konceptuális fotográfiában megjelenő narrativitás egyik megvalósulási formájának illusztrálására Köhler egy 1976-os szekvenciát mutat be példaként John Hilliardtól. Az 1976-os, cím nélküli szekvencia egy triptichon, amely egy hétköznapi jelenet három képből álló „megfogalmazása”. A triptichon szerves része a fotográfus által, minden egyes képkockához fűzött kommentárja, amellyel szavakban leírja azt, ami megfigyelhető a képeken. A trükk ebben a szekvenciában, hogy Hilliard ugyanazt a szereplők és díszletek megrendezésével létrehozott kompozíciót fényképezte le háromszor, csak az élességet helyezte máshová a különböző expozíciók folyamán. Habár Hilliard a jelenetet direkt megrendezte a felvétel kedvéért, az valójában csak ürügyül szolgált arra, hogy megmutassa, micsoda drámai változást lehet elérni egy tudatosan végrehajtott, és megmutatott fókuszváltoztatással.<sup>391</sup>

---

essence of the idea as idea - how subjects create their objects, which they call reality. The medium of photography has always interested me only because the way photos are perceived makes it easier to make the pictorial ideas formed in the mind look authentic.” Köhler, Michael: Arranged, Constructed and Staged – From taking to Making Pictures. In: *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*. szerk.: Köhler, Michael, Edition Stemmler 1989/1995, 27. old.

<sup>390</sup> Vö.: Köhler, Michael: i.m. 28 old.

<sup>391</sup> Vö.: uo. 29. old.



Mint már említettem, Köhler a direktoriális mód fényképészeit, köztük Leslie Krimms-t, Duane Michals-t és Arthur Tresst is neoszürrealistaként definiálja, bár egy korpuszon belül tárgyalja őket a konceptualista fotófelfogással, és a posztmodern megrendezett fotó előfutáraiként tartja őket számon (ahogy a konceptualistákat is). Ezen besorolás ellen a posztmodern fotográfia értelmezésében és alkotói technikájában Grundberg szerint központi szerepet játszó pastiche fogalmának Tress munkáiban meglévő markáns jelenlétének kimutatásán keresztül igyekeztem érvelni a korábbiakban. Mert ahogy a pastiche-t, úgy az allegóriát is szinte kizárólagosan a posztmodern fényképészet kiemeltjei, mint például Cindy Sherman, Sherrie Levine, vagy Richard Prince munkái kapcsán említik meg.

A konceptualizmus a fotográfia dokumentatív kapacitását vette vizsgálat alá, írja David Campany, a posztmodernizmust viszont a fotográfiában rejlő műviség és fikcionalitás izgatta.

Ez a váltás részben a posztstrukturalista irodalomelméletnek a kritika és művészetelmélet területére történő beszivárgásának is köszönhető. Craig Owens az 1980-ban megírt két részes tanulmányában az amerikai művészetben megfigyelhető különböző képformák ötvözéséből születő, a reprezentáció modernista eszményét felforgató munkák vizsgálatán keresztül a következő stratégiák meglétét konstata: idézés, pastiche, kisajátítás, szerialitás, montázs, intertextualitás. Ezek az allegorikus impulzusok nem ősi formában, vagy privát nyelvként tértek vissza, hanem a populáris kultúra által ösztökélve kíméletlenül kortárs köntösben.<sup>392</sup>

Owens az allegória fogalmának posztmodern aktivizációjának vizsgálata folyamán leginkább arra figyelt, az érdekelte, hogy mi történik akkor, amikor az allegória „a műalkotáson belül helyeződik el, amikor, ez jellemzi a struktúrájukat.”<sup>393</sup> Owens a fotográfia médiumát alapvetően allegorikus potenciállal bíró médiumként jellemzi, amely „megjeleníti azt a vágyunkat, hogy rögzítsük az átmenetet, az efemert egy tartós és tartósító képben.” De csak akkor, ha ez a vágy lesz a kép témája, nem pedig a rögzített valóságszelet. Így a vágy által megörzött képen látható ábrázolat már csak romként funkcionálhat, amely, mint az allegóriához több szálon kapcsolódó gondolati képződmény, a befogadót arra készíti, hogy hozzágondoljon, vagy elvegyen még belőle valamit. Ebben az eredetétől messzire

---

<sup>392</sup> Vö: Campany, David: *The Arts of Reproduction*. In: *Art and Photography*, Phaidon Press, 2003, 33. old.

<sup>393</sup> Owens, Craig: Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé (1. rész). ford.: Müllner András, In: *Enigma*, 66. szám, 2011. 26 old.

távolodott, de a nyomolvasást lehetővé tevő töredékben, ott rejlik az olvasás, a kibetűzés lehetősége és vagy sokkal inkább kíváncsi. Mert az allegória, ahogy Owens írja

„hajlik arra, hogy »átvágjon minden ilyen stilisztikai osztályozáson és túlhaladja azokat, mivel egyként lehetséges versben vagy prózában, és nagyon is képes arra, hogy átfordítsa a legobjektívebb naturalizmust a legszubjektívebb expresszionizmusba, vagy a legaprólékosabban kidolgozott realizmust a legszürrealisabb módon díszített barokkba«. Az esztétikai kategóriáknak ez a hivatkozó semmibevétele sehol máshol nem nyilvánvalóbb, mint abban a kölcsönös megfelelésben, melyet az allegória a verbális és a vizuális között felkínál: szavakat többször is pusztán, mint vizuális jelenségeket kezel, ugyanakkor vizuális képeket megfejtésre váró szöveggé kínál fel. (...) Az allegóriában a kép egy hieroglifa, az allegória egy rébusz – konkrét képekből összeállított írás.”<sup>394</sup>

A modernizmusban elnyomott allegória az olvasás során aktualizálódik újra, írja Owens, így a „posztmodern jellemző allegorikus impulzus egyenes következménye annak, hogy a posztmodern az olvasással van elfoglalva.”<sup>395</sup>

## 4.2 Duane Michals

A direktoriális mód egyik legfontosabb alkotója, Duane Michals pedig azzal, hogy a fényképeit, amelyeket különböző eljárásokon keresztül töredékessé tesz, irodalmiként, szövegszerűként jelenítse meg. A *Real Dreams* című kötetében Michals saját fotográfusi attitűdjét íróként definiálja. Történetíró vagyok, írja, és ezen szerepét, és alkotói hozzáállását a többi, általa csak riporternek nevezett fotográfussal ütközteti. A tiszta, purista fényképészet szabályai, kikötései, annak idolkái mind elvetendő, és ledöntendő szerinte, mely véleményt a következő, tömör mondatban szövegezte meg Michals. „Rázd le Westont, felejtse el Arbust, Franket, Adamst, White-ot. Ne nézz fényképeket. Öldd meg Buddhát.”<sup>396</sup> A modernista fényképészet eszményével, és annak meghatározó művészeti irányzatával való szakítását annak a valóság objektív, manipulációmentes művészeti leképezési igényéből adódó, a fényképezőgép objektívját a fotóművész szemével történő azonosítása (is) motiválta. Felháborodásának oka, hogy a tiszta fotográfia, és úgy általában a fotográfia a szemmel, a fotográfus tekintetével, és reflexeivel azonosítódott. A fotóművészeti könyvek

---

<sup>394</sup> Owens, Craig: i.m. 29-30. old.

<sup>395</sup> Owens, Craig: Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé (2. rész). ford.: Müllner András, In: *Enigma*, 67. szám, 2011., 9. old.

<sup>396</sup> „Get Weston off you Back, forget Arbus, Frank, Adams, White, don't look at photographs. Kill the Buddha.” Michals, Duane: *The Real Dreams*, Library of Congress, 1976, 3. old.

címe, írja Michals, vagy a fényképész szemét, vagy a valamiről alkotott víziót, vagy a valóságban felfedezhető valamilyen dolog fotografikusan láttatását hangsúlyozzák, mintha a fényképészeknek nem lenne agyuk, csak szemük.<sup>397</sup>

„A fényképészek csak arról mesélnek, amit már amúgy is tudok. A szépről, a bizarról az unalmasról. A három fotografiai B-ről<sup>398</sup>. Ez a probléma. Valószínűleg hűtőnek kellene lenned, hogy ne érintsen meg a Yosemite-völgy szépsége. (...) A fényképésznek azt kellene elmondania, megmutatnia, amit nem tudok.”<sup>399</sup>

Ennek fényében definiálja alkotói módját, amely a képen látható kompozícióért vállalt teljes felelőségben foglalható össze, amely nem jött volna létre, ha Michals nem találja ki, nem rendezi meg. Azok tehát nem véletlen találkozások emlékképei, miképpen a döntő pillanat fogalma kitalálójának, Henry Cartier-Bresson fotóművészetének nagy része az. „Ha ott lett volna Bresson, ha nem, azok az emberek elköltötték volna a piknikjüket a Szajnaparton.”<sup>400</sup>

Michals nem a levegőbe beszélt. Fotografusi pályáját kezdetben ő is a tiszta fotográfia esztétikai normáit betartva gyakorolta az 1950-es években. A Szovjetúnióban töltött három hetes körutazása során kezdett el fényképezni autodidakta módon. Az itt készített klasszikusan komponált, a szovjet valóság visszaadását célzó pillanatfelvételek indították el a fotografusi pályáján. A hatvanas évektől Michals sikeres portré-, és celebfotográfusként dolgozott, *Esquire*, *Vouge*, *Harper's Bazaar*, szinte az összes populáris magazin közölt tőle képeket. Ebből a munkájából finanszírozta később fotóművészeti tevékenységét.

Az első komolyabb fotóművészeti projektjét 1964-ben kezdte el. Az *Üres New York* című sorozat<sup>401</sup> első kockái a magazinoktól megrendelt sztárportrék készítése körülményeivel állnak összefüggésben. Michals rengeteget várt a celebekre különböző New York-i hotelek szalonjaiban, ekkor kezdte el érdekelni az, hogy az amúgy mindig zsúfolt New York-i terek, szobák, hogy nézhetnek ki üresen. Ha egyszer lefotózól valakit egy térben, a néző automatikusan a képen látható emberre koncentrál, írta. „Engem a terek

---

<sup>397</sup> i.m., uo.

<sup>398</sup> Itt Michals szójátékkal él, melyet nem tudok szószerint visszacsi. A három fotografikus B betű a beautiful, a bizarre és a boring (szép, bizarr, unalmas) angol szavak kezdőbetűit jelöli.

<sup>399</sup> „Photographers tell me what I already know. The recognition of beautiful, bizarre or boring ( the photographic B's) is what the problem. You would have to be a refrigerator not to be moved by the beauty of Yosemite. (...) Photographer should tell me what I don't know.” In: Michals, Duane: i.m., 4. old.

<sup>400</sup> „Whether Bresson was there or not, those people would have had their picnic along the Seine.” In: Michals, Duane: i.m., 8. old.

<sup>401</sup> Michals, Duane: *The Empty New York*, c. 1964:

<http://www.dcmooregallery.com/exhibitions/duane-michals-empty-new-york?view=slider#9>

érdekeltek, az üres terek; az identitásuk és sajátosságos karakterük.”<sup>402</sup> A celebfotográfus emberek nélküli terek iránti érdeklődése egyfajta változásként is értékelhető. Hogy aztán megtisztulva, a hajnali fényképező körutakon rádöbbenjen, ezek az üres terek színpadi helyszínek, és minden, ami felfedezhető, látható bennük, azok színpadi kellékeként funkcionálnak.

„Amikor ezt a sorozatot készítettem, nem tudtam semmit a fotográfia médiumáról. Találtam egy gyönyörű Atget könyvet, aki Párizs üres szobáit és tereit fényképezte. Le voltam nyűgözve. Szóval mentem az utcára minden hajnalban és fényképeztem. Ötujjas gyakorlatnak neveztem el ezt a szokásomat.

Az összes tér színpaddá vált, tiszta színházként érzékeltem mindent magam körül. A fodrásznál készült képet hozom fel ennek érzékeltetésére példaként mindig: kabát a széken, felette óra, nos, gondoltam magamban ez egy *mise en scène*. Valak bejön, felveszi a munkaruháját, és elkezd a fodrász szerepet. Az üres utcákat és boltokat színházi háttérfüggönyként láttam. Az *Üres New York* sorozatomtól kezdve mindent színházként érzékelek. Miután az üres tereket díszletekként láttam a fotóimon, már vágytam arra, hogy szereplőkkel benépesítem be azokat. Ha a borbély eljátszhatja, hogy borbély, miért is ne teremtsen meg a saját színházamat? Ez egy hatalmas fordulópont volt számomra.”<sup>403</sup>

A fordulópont annak a felismerésében rejlett, hogy ha az utcák, közterek színpadi díszletekként foghatók fel, és fényképezhetőek le, akkor miért is ne lehetne ezeket a díszleteket szereplőkkel benépesíteni? Nem kinevezve az épített környezetben sétáló, vagy valamilyen cselekedetet végző embereket annak, megvárva, míg valami olyat tesznek, amely cselekedetnek és annak környezetéül szolgáló, azt körbevevő épületek díszlet jellegének összeadódásából valamiféle „döntő pillanat” képződjön.

Michals első megrendezett felvétele még festészeti „örökséggel” bírt. Ez az örökség, azonban kimerül az hommage funkciójában. Michals Balthus 1933-as, *Az utca* című

---

<sup>402</sup> „I was interested the rooms themselves, the empty spaces – their own identity and character.” Bailey, Ronald H.: *Escape from the Familiar*. In: *The Photographic Illusion: Duane Michals*, Alskog - Morgan & Morgan INC, 1975, 20. old.

<sup>403</sup> „When I made those pictures, I knew nothing about photography. I found a wonderful book by Eugène Atget. He had photographed empty rooms and empty streets in Paris and I was stunned. So I would get out onto the streets early in the morning and take pictures. I called it my “five-finger exercise.” All these rooms began to look like stage sets. I saw them as pure theatre. My classic example is the barbershop photo: the jacket hanging, the clock over the chair. I thought, well, this is a *mise en scène*. The man comes in, he puts on his barber costume, and he does his barber act. I began to see the empty streets or empty shops as theatrical backdrops. “Empty New York” is the beginning of me seeing everything as total theatre. Once I saw these pictures as stage sets, I felt the need to people them, and that led to my other work. If the barber can play out his act as the barber, why not create scenes of my own? That was a huge turning point for me.” Siobhán Bohnacker: *The Last Sentimentalist: Q. & A. with Duane Michals*, In: *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-last-sentimentalist-q-a-with-duane-michals>, (letöltve 2018. október 3. )

festményét<sup>404</sup> interpretálta fotografikusan, egy Brooklyn utcát használva díszletként. Ez a hatvanas évek elején készült, cím nélküli felvétel<sup>405</sup> volt a kiindulópontja Michals direktoriális módon létrehozott fényképeinek, amely felvételnek a jelentősége a következő sorok alapján nyilvánvalóvá válik: „Számomra ez egy megvilágosodással ért fel. Képes voltam létrehozni a saját fényképeimet. Miután erre rádöbbsentem, egy új világ tárult fel előttem. Nem kellett többé arra várnom, hogy valami történjen az objektívem látószögében. Amit csak akartam, létre tudtam hozni a fényképezőgépem segítségével.”<sup>406</sup>

Ennek létrehozatalához mellőzte a továbbiakban az egy képből álló kompozíciók létrehozatalát, és a szekvencia képtípusával teremtett „iskolát”.

### 4.3 Szekvencia képtípusa a direktoriális módban

Michals legelső szekvenciája a *The Woman Frightened by a Door*<sup>407</sup> jól példázza a művész azon tételét, amely szerint a reveláció az apró részletekben rejlik, nem a sokkhatásban.<sup>408</sup> Az öt képből álló szekvencián egy igen egyszerű történet képkockáit láthatjuk: egy meztelen nő könyvet olvas egy kanapén, miközben a huzattól, vagy a légmozgástól kinyíló ajtó megijeszti. Ezeket a könnyed drámához hasonlított szekvenciákat a szakirodalom előszeretettel hasonlítja össze a haiku költészet működési mechanizmusával.<sup>409</sup> Nem indokolatlanul, maga Michals is hivatkozik a Japán haiku költészet művészetére gyakorolt hatásáról.

Szekvenciáiban gyakran metafizikiai kérdésköröket feszeget egyszerű, általában a saját lakásában megrendezett képeken keresztül. Felvételi technikájára a fix nézőpont a jellemző. A kamera előtti díszlet és szcenárió változik, nem pedig a kamera helyzetének változtatásával ér el vizuális hatásokat. A természetes fény mestere, és nagy általánosságban elmondható, hogy a fotografikus leképezés menetébe mindig előzetesen nyúl bele. A

---

<sup>404</sup> <https://www.moma.org/collection/works/80582>

<sup>405</sup> <https://greg-neville.com/tag/duane-michals-after-balthus-1962/>

<sup>406</sup> „For me it was a revelation. I could create my own photographs Once I realized that, a whole world opened up. I did not have to wait for something to happen in front of my lens. I could do anything with the camera I wanted to do.” In: Bailey, Ronald H: i.m., 21. old.

<sup>407</sup> Michals, Duane: The woman Frightened by a Door: <https://collection.cmoa.org/objects/34c9d14e-0b63-4fcf-962f-071a121b90b3>, itt pedig az egész sorozat látható, habár rossz datálással: <https://juan314.wordpress.com/2013/08/29/la-femme-a-peur-de-la-porte-la-mujer-tiene-miedo-de-la-puerta-the-woman-is-afraid-of-the-door-by-duane-michals-1977/>

<sup>408</sup> Hoy, Anne H.: *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Images*, Abeville Press, 1987, 8. old.

<sup>409</sup> vö: Bailey, Ronald H.: Sequences: Setting up pictures to explore the mysteries. In: *The Photographic Illusion: Duane Michals*, Alskog - Morgan & Morgan INC, 1975, 22. old.

mozgást, a hirtelen történés vizualitását az expozíciós idő megváltoztatásával éri el. Az utólagos, sötétkamrában végrehajtott manipuláció lehetőségétől sem zárkozik el, számos szekvenciájában él montázstechnikával.

Az egész életművére jellemző a miszticizmus. De ezzel párhuzamosan markánsan jelen van a modernista fotófelfogással szembeni tudatos, kritikai attitűd.

Maga a szekvencia képtípusa is tabunak számított a formalista fotográfiában.<sup>410</sup> A színház eszközszerének (színészek alkalmazása, mozgatása, díszletezés használata, kellékek szerepeltetése a fénykép létrejöttének kedvéért) használatával tisztátlanná tett fotografikus leképezés, az *egy kép* kívánalmának ellenszegülő, a fényképek töredékessé, szegmentálttá tétele, ahogy az 1974-től elkezdett fénykép és szöveg párosításai majd 1978-tól a fekete-fehér képeinek átfestési gyakorlatai mind a tiszta fotográfiai hagyományoknak ellenszegülő, tudatos alkotói módszerek voltak.

„Míg az emberek hisznek a fényképen látható kép valóságosságában, addig a festmények valóságosságában nem. Ez a fotográfusok számára hihetetlen nagy előnnyel jár. Sajnálatos módon azonban számos fényképész ugyancsak hisz a fénykép valóságosságában.”<sup>411</sup>

Michals számos szekvenciája, később pedig a szöveg és képből álló alkotása vall médiumtudatos alkotói attitűdjéről, amely legfőképpen a tiszta/purista fotográfia realizmus felfogását kérdőjelezi meg. Önmagát történetmesélőként definiáló Michals előszeretettel hangoztatta, hogy őt nem a *döntő pillanat*, hanem sokkal inkább az azt megelőző és az azután következő érdekli. A szekvencia képtípusát saját elmondása alapján a Paul Strand, Cartier-Bresson által uralt modernista fényképészeti felfogása miatt érzett frusztrációra adott válaszként kezdte el kialakítani.

Az egyik legjobb példa erre, Michals *Things are Queer*<sup>412</sup>című szekvenciája, amely a címéhez hűen tényleg furcsa dolgokat mutat meg fotografikusan. Ez a lineárisan „olvasható” szekvencia minden egyes képével elhiteti a befogadóval, hogy ő tudja mit lát, majd a következő képkockán keresztül elbizonytalanít újra, hogy ismét ezzel a fogással éljen. A szekvencia kezdő képén egy fürdőszoba látható. Balra egy kád, középen a mosdó, a mosdó felett egy nehezen kivehető, keretbe helyezett kép, jobbra pedig egy wc. A következő

---

<sup>410</sup> Vö.: Hoy, Anne: i.m. 8. old.

<sup>411</sup> „People believe in the reality of photography, but not in the reality of paintings. That gives photographers an enormous advantage. Unfortunately, photographers also believe in the reality of photographs.” Michals, Duane: *The Real Dreams*, *The Real Dreams*, Library of Congress, 1976, 10. old.

<sup>412</sup> Michals, Duane: *Things are Queer*, <http://www.dcmooregallery.com/artists/duane-michals/series/sequences>

képkockán egy „óriás” láb jelenik meg a térben, amellyel az addig felfogott méretezés bolygatódik meg. A következő képen kizoomol az objektív, és látható, hogy nem óriásról van szó, hanem egy makett fürdőszobában behajlított háttal álló emberről. Vagy ki tudja? A következő képen az előző kép jelenik meg egy könyv oldalán, szövegkísérő illusztrációként. Ezután innen is kizoomol az az objektív, és látjuk, hogy ez a könyv egy férfi kezében van. A következő képen ez a férfi a könyvvel a kezében távolodik egy alagútszerű helyen. Hogy aztán láthassuk, hogy ez a kompozíció keretbe rakva egy falon lóg. A következő képen visszatérünk a kezdő képhez, azzal a biztos tudással, hogy mindaz, amit eddig láthattunk ott abban a képben van a mosdó felett. Ez a hat képkockából álló mű a lineáris szekvencia képtípusának egy alapműve. Nem műalkotást, nem performance-ot dokumentál, hanem a fotográfiának tulajdonított megbízható, kristálytiszt, „az van, amit látunk” érzetét alapul véve és kihasználva bizonytalanít el.

Ez az alkotás, azontúl, hogy lineáris szekvencia, *myse en abyme*-ként is értelmezhető. Sőt, pontosan az Owens által tárgyalt *mise en abyme* jelenségének fotografikus megvalósulását példázza. Amely, ahogy Owens megfogalmazta nem más, mint egy valódi fotográfiai retorika.

A fotográfiai narrativitás egyik kulcs képtípusa a szekvencia tehát, amely képtípus fotótörténeti előzményekkel bír ugyan, de az egy képként kezelt képsorban rejlő lehetőséget a tizenkilencedik század végén a tudományosság „oltárán” áldozták fel. Muybridge<sup>413</sup> fotószekvenciális kísérleteinek köszönhetjük többek között azt a tényt, hogy a lovaknak valóban van olyan mozgásfázisa, amikor a mind a négy lábuk a levegőben van. És ezen fázis során máshogy tartják a lábukat, mint ahogy addig a festményeken ábrázolták.

Michalst nem az érdekelte, hogy „kint” mi van, soha nem a valóság fotografikus megörökítése izgatta. Ahogy Michals nem kedvelte a tiszta/purista fotográfiai hagyományt, úgy annak a képviselői sem voltak igen jó véleménnyel Michals művészetéről. A modernista fotográfia tabuként kezelte az irodalmi, színházi eszközök alkalmazását a fotográfiában.

Bár A.D. Coleman direktoriális módot bevezető tanulmányának egyik fontos aspektusa volt az, hogy a nem tiszta fotográfiát művelő alkotók teljes mértékben kiszorultak a művészeti rendszer fontosabb intézményeiből, ez a meglátás, Duane Michalssal kapcsolatosan nem állja meg a helyét. Michals gyakran kiállított művész volt, és a Museum of Modern Art-ban 1970-ben egy önálló kiállítása is lehetett. A *Szekvencia* sorozat 1966-

---

<sup>413</sup> Eadward Muybridge: *Horse in Motion*, 1886:

[http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/eadward\\_muybridge.html](http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/eadward_muybridge.html)

1970 között készült darabjai voltak láthatók.<sup>414</sup> A kritikai fogadtatás persze már más napra tartozik. „Szerintem jópofák», nyilatkozta John Loengard, korábbi fotóriporter a *Life* magazinnál, napjainkban felkent képszakértő, »de egy Olimposzi nézőpontból, nem vagyok benne biztos, hogy ezek fényképek.«<sup>415</sup> Duane Michalsnak a következő emlék égett be a memóriájába: „Az első, 1968-ban, a szekvencia anyagából megrendezett kiállításáról beszélt, és két modernista fényképészről, aki utálta. Garry Winnogrand kifordult a tárlatról, Joel Meyerowitz pedig követte. Ez nem fotográfia, mondta.»<sup>416</sup>

Ezeknek a véleményeknek a nyilvánvaló oka volt az, hogy Michals, és vele együtt a direktoriális mód alkotói mind a megszokottól eltérő módon, a tiszta fotográfia alkotóival szemben a töredékességen, a leplezetlen műviségen, a figyelemfelhívó részleteken, és a nehezen megmagyarázható vizuális apróságokon keresztül bizonytalanították el a befogadót, és tették láthatóvá a médiumot.

Fényképeik fiktív jellegének magyarázata során a direktoriális mód és a megrendezett fotográfia képtípusával foglalkozó teoretikusok azonban képtelenek voltak lemondani a fotográfia médiumba kódolt valóságleképező folyamatról. Hoy ezért nevezte el „hamisított dokumentumnak” és tette nyilvánvalóvá definíciójában a referencialitás továbbra is fennálló nexusát: a megrendezettséget valamilyen formában maguknak tudható képek sem nem igazak, sem nem hamisak, olyan hamis szituációkat jelenítenek meg, amelyek valóban megtörténtek a kamera objektívje előtt.<sup>417</sup>

Lucy Soutter szerint a fikció alapvetően hamis, de az valami olyan dologra hívja fel a figyelmet, amely a valóságban megtapasztalható. A fikció művészeti jelenlétét az irodalom, a film és televízió médiumaihoz köti elsősorban, és egy olyan eszközként jellemzi, amellyel soha meg nem történt események, nem létező karakterek hozhatók létre, nagyon is valóságosan. „A fikció egyfajta lehetőség a felfedezésre, olyan, mindig változó

---

<sup>414</sup> Stories By Duane Michals, Museum of Modern Art, 1970. Ld.:

[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/4524/releases/MOMA\\_1970\\_July-December\\_0043\\_103.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4524/releases/MOMA_1970_July-December_0043_103.pdf)

<sup>415</sup> „I think they are a lot of fun», says John Loengard, the former Life photographer widely recognized as an astute critic of pictures. »They work. But from an Olympian point of view I’m not sure they’re photographs.«” Bailey, Ronald H: Sequences. Setting up Pictures to Explore the Mysteries. In: Photographic Illusion: Duane Michals, Alskog-Morgan&Morgan, 1975

<sup>416</sup> „He talks about his first show of sequences, in 1968, and two giants of street photography who hated it: “Garry Winogrand walked out, and Joel Meyerowitz, who was very close to him, followed. He said, ‘This isn’t photography.’ ” Gopnik, Blake: Documents of a Contrairan. Duane Michals Prepares for His Retrospective. In: The New York Times, 2014. október 30.

<https://www.nytimes.com/2014/11/02/arts/design/duane-michals-prepares-for-his-retrospective.html>, letöltve 2018. november 10.

<sup>417</sup> Vö.: Hoy, Anne H.: *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Photographs*, Abbeville Press Publishers, New York, 1987, 6. old.



szabályokkal, amely szabályokat a folyton változó korszakok határozzák meg. A problémák akkor jelentkeznek, amikor a fiktív és nem fiktív műfajok kereszteződnek.”<sup>418</sup>

A szekvencia első látásra ritkán tűnik irodalminak, de mégis, a képek összességéből adódó jelentés nagyobb súllyal esik latba, mint az egyes képek jelentései önmagukban.<sup>419</sup> Az egyes képnek a szekvencián belül, önmagában nincs jelentése, azokat csak összeadva, olvasva lehet értelmezni, és akkor sem egy egyértelmű olvasat keletkezik. Ez a képekből álló írás pedig, mivel a szekvencia csak olvasás műveletén keresztül fogadható be, közelíthető meg, nem más, mint a piktogrammatikus szerkezet, amely az allegória lényegi természete.<sup>420</sup>

Közel kerültünk Owens allegória tanulmányában említett, a kortárs művészet és az allegória kapcsolatának azon pontjához, amelyben Owens a felhalmozás stratégiáit, az „egyik dolognak a másik után való egyszerű odarakása révén létrehozott mellérendelt mű” tulajdonságait és típusait vizsgálja. És amely vizsgálat során megállapítja, hogy azon kortárs művekben, amelyek a diszkurzív modellt tudatosan követik, kutatnunk kell az allegória után. Mert az „allegóriában a kép egy hieroglifa, az allegória egy rébusz – konkrét képekből összeállított írás.”<sup>421</sup>

Az allegória meglehetősen összetett fogalmát számos más módon is alkalmazni lehet a direktoriális módban létrehozott képekre és a megrendezett fotográfiákra is. Walter Benjamin a következő sorokon keresztül mutatja be az allegória írásjellegét.

„Ha a tárgy a melankólia pillantása következtében allegorikussá válik, akkor a mélabú hatására kiszáll belőle az élet, s ő halott, ám az örökkévalóság számára biztosított tárgyként marad vissza, akkor az allegorikus kényének kedvének van kiszolgáltatva. Vagyis: mostantól teljesen képtelen valamilyen jelentés, értelem kisugárzására, s a jelentésből is csak annyit mondhat magáénak, amennyit az allegorizáló művész rábíz; ő helyezi bele a létezés kritériumait. Itt a tényállás nem pszichológiai, hanem ontológiai jellegű. Keze nyomán a dolog valami mássá lesz, ő maga valami másról beszél általa, ez számára a rejtett tudás birodalmának kulcsává válik, s e tudás emblémájaként tiszteli. Ez teszi az allegóriát írásjellegűvé.”<sup>422</sup>

---

<sup>418</sup> „Fiction is a mode of discovery, with ever-changing rules reflecting ever-changing times. Problems arise, when the line between fictional and non-fictional genres is crossed.” Soutter, Lucy: What is fiction? In: *Why Art Photography?* Routledge, Taylor and Francis Group, 2013. 58. old.

<sup>419</sup> vö: Bailey, Ronald H.: Sequences: Setting up pictures to explore the mysteries. In: *The Photographic Illusion: Duane Michals*, Alskog - Morgan & Morgan INC, 1975, 28. old.

<sup>420</sup> vö: Owens, Craig: Az allegorikus impulzus – Egy posztmodern elmélet felé II. In: *Enigma*, 67. szám. 15. old.

<sup>421</sup> Owens, Craig: Az allegorikus impulzus – Egy posztmodern elmélet felé I. ford.: Müllner András, In: *Enigma*, 66. szám. 30. old.

<sup>422</sup> Benjamin, Walter: Allegória és szimbólum, ford.: Barlay László, In: *Uő, Kommentár és prófécia*, Gondolat kiadó, 1969, 157. old.

Owens az allegória piktogrammatikus jellegét a film mellett Roland Barthes nyomán a képregény és a fényképregény médiumával is összeegyeztethetőnek gondolja.<sup>423</sup>

Michals szekvenciái, azoknak médiumtudatos megszerkesztettsége, mint írtam fentebb, nem nélkülözték a tiszta/purista fotográfiával szembeni kritikai élt. „Története során az allegória bizonyította, hogy képes messze ható népszerűsége szert tenni, és ezzel arra emlékeztet, hogy társadalmi és egyben esztétikai funkciója is van; ez ad magyarázatot a tanítás és/vagy a felhívás céljaira történő folyamatos kisajátítására.”<sup>424</sup> Michel Foucault Michals *Things are Queer* című szekvenciája kapcsán pontosan arra hívta fel a figyelmet, hogy ez a képsor a fotográfia tradicionális feladatait kérdőjelezi meg. Miképpen azt Hilde van Gelder összefoglalta, Foucault szerint ez a szekvencia a fotográfia valóság reprezentációs képességét, az ábrázolt dolgok autentikusságának garancia adó, és a fotográfia médiumával szinte eggyé vált szemtanú szerepét kérdőjelezi meg. Foucault szerint a szekvencia címe, a *Dolgok furcsák* nem csak a képeken keresztül kibontakozó sztorira illik, hanem magára a fotográfia médiumára is. Hiszen ezen a szekvencián keresztül a fényképek, azaz a médium válik láthatóvá.<sup>425</sup> Az allegorikus szerkezet pedig egy újabb, és a referencialitás problémáját nem elengedni tudó fikció definíciókkal szemben egy másikat kínál fel, amely Paul de Man nevéhez fűződik, és Owens allegória tanulmányában a szekvenciákkal kapcsolatosan kerül kontextusba.

„A fikciót nem tény és megjelenítés ellentéte teszi fikcióvá. A fikciónak semmi köze a megjelenítéshez: a megnyilatkozás és a referens bárminemű kapcsolatának hiányát jelenti, függetlenül attól, hogy ez a kapcsolat oksági, előre kódolt, vagy bármilyen egyéb rendszerezésre alkalmas viszony vezérli. Az ekként felfogott fikcióban a metafora [vagy szimbólum, tehetnénk hozzá Coleridge-ot idézve] »szükségszerű kapcsolata« olyan mértékben metonimizálódott, hogy már nem is katakrézis, s a fikció az elbeszélés referenciális illúziójának szétbomlásává válik.”<sup>426</sup>

A szekvencia képtípusának alkalmazásával párhuzamosan, Michals 1974-től elkezdett szövegeket írni a fényképeire. Ez egy újabb provokatív tett volt a modernista fotográfia médium felfogása ellen. Az olvasás lehetőségét felkínáló szekvenciák után ez a továbblépés egyértelműsítette az irodalom, szöveg jelentésképző erejének a fényképpel

---

<sup>423</sup> vö.: Owens, Craig: i.m., 17. old.

<sup>424</sup> Owens, Craig: i.m., 15. old.

<sup>425</sup> Van Gelder, Hilde: The Photograph as Product of a Process of Reflection, In: *Photography Theory in Historical Perspective*, Wiley-Blackwell, 2011, 208. old.

<sup>426</sup> Owens, Craig: i.m. 17. old

egyenrangúsítását. „Ahol a kép véget, ott kezdődik a szöveg”<sup>427</sup> vallotta Michals. És ahol a szöveg véget ér, kezdődik a kép, fűzhetnék hozzá.

Az 1977-es *There are Things Here Not Seen in this Photograph*<sup>428</sup> című fényképén szövegével a látszólag üres, nyugodt kocsmarészlet képe „mögötti”, nem látható érzéseket, élményeket írja fotópapírra. „Az ingem átázott az izzadságtól. A sör ízlett, de szomjas maradtam. Egy részeg egy másik részeggel Nixonról beszélgetett. A bárszék peremén egyensúlyozó csótányt figyeltem. A wurlitzerből Glenn Campbell *Southern nights* cmű dala szólt. WC-re kellett mennem. Egy hajléktalan kéregetni akart tőlem. Ideje volt indulni.”<sup>429</sup> Michals a kép és a szöveg közötti feszültséggel, amely a nyugodt kocsmasarok, és a köré írt hangulatjelentés ellentétes mivoltában csúcsosodik ki, mintha a fotográfia, az *egy kép esztétikájára* kifejezésre képtelenségét demonstrálná.

Az 1975-ben készült Michals „kép”, a *Failed Attempt to Photograph Reality*<sup>430</sup> (*Meghiúsult kísérlet a valóság megörökítésére*), alighanem a direktoriális módban készült alkotások egyik csúcsteljesítményeként értékelhető darabja A *Things are Queer* című szekvencia mise en abyme jelenségének fényérzékeny papíron, kéziratos szöveggént prezentált változata. Maga a fotográfikusnak tekinthető mű a következő szövegből áll:

„Milyen bolondság volt azt hinnem, hogy könnyű lesz. Összekevertem az emberek és a fák látszatát magával a valósággal, és hittem, hogy egy fénykép ezekről a múlandó látszatokról valóban egy fénykép lesz. Melankolikus igazság, hogy soha nem leszek képes megörökíteni ezeket a látszatokat, mindig elbukok. Egy tükörképként fotográfálok tükörképeket egy tükörképben. Lefényképezni a valóságot annyit tesz, mint a semmit fényképezni.”<sup>431</sup>

Míg Michals a *Things are Queer* című szekvencián keresztül a vizuálisból alkotott önmagába záródó, szövegszerű művet, addig itt a fényképészeti tapasztalatából adódó, abból létrejövő vizualitást, művészi öndefiníciót ad meg: szövegszerűen hoz létre fényképet.

---

<sup>427</sup> Goysdotter, Moa: Dethroning Optical Vision. In: *Impure Vision*, Nordic Academic Press, 2011, 83. old.

<sup>428</sup> Michals, Duane: *There are Things Here not Seen in this Photograph*, 1977

<https://www.jacksonfineart.com/duane-michals/there-are-things-here-not-seen-in-this-photograph/>

<sup>429</sup> „My shirt was wet with perspiration. 2e beer tasted good but I wasstill thirsty. Some drunk was talking to another drunk about Nixon. I watched a roach walk slowly along the edge of the bar stool. On the juke box Glenn Campbell was singing ‘Southern nights’, I had to go to the men’s room. A derelict began to walk towards me to ask for money. It was time to leave.”

<sup>430</sup> Ld.: [www.aperture.org/shop/duane-michals-storyteller/](http://www.aperture.org/shop/duane-michals-storyteller/) letöltve 2018. november 2.

<sup>431</sup> „How foolish of me to believe that it would be that easy. I had confused the appearance of trees and people with reality itself, and I believed that a photograph of these transient appearances to be a photograph of it. It is a melancholy truth that I can never photograph it and must always fail. I am a refecton photographing other refectons within a refecton. To photograph reality is to photograph nothing.”

Amely a fényképpel a nem megragadható valóságról, illetve a fényképszerű valóságról beszél. Owens Smithson hasonló mondanivalójú, és ugyancsak az alkotás részeként létrehozott szövegén keresztül állapította meg, hogy az akár a fényképnek is tulajdonított jelenlét, ottlét, ott volt lét ideája felszámolódott.

Michel Foucault Michals kép és szöveg összevegyítésének értelmezése folyamán arra a konklúzióra jutott, hogy Michals képei nem szűkítik le a jelentést a képen látható ábrázolatra, hanem ellenkezőleg, megnyitják a fotografikus képet az értelmezés végtelen folyamata előtt.<sup>432</sup> Michals pedig egy olyan, kritikai olvasatát is nyújtja ezeknek az intermediális munkáknak, amely alapján megállapítható, hogy a tiszta/purista törekvések pusztán a vizualizációra helyezett fókusza, és az aköré szőtt objektív művészeti meglátásaik hamisak.

A következő, 1978-tól elkezdett újabb alkotói korszakában válik ez a kritikai attitűd még nyilvánvalóbbá: a szekvencia képtípusának narratívítás lérehozása kedvéért történő alkalmazása, a kép és szöveg egymásba fonása után elkezdte kifesteni a képeit. Először saját fotóin alkalmazta ez a „tiltott” technikát, majd pedig olyan, modernista művészeknek képeibe „rongált” bele, Mint Ansel Adams, vagy Henri Cartier-Bresson.<sup>433</sup> Azt hiszem, ez a gesztus nem szorul magyarázatra.

#### 4.4. A direktoriális mód posztfotografikus hagyatéka

Az Adobe a Photoshop néven manapság már talán mindenki által ismert képszerkesztő programját, 1990-ben dobta piacra, tette megvásárolhatóvá. A digitális kép teljes manipulációjára, varratnélkül montázsok stb. előállításra 1994-től lett alkalmas. A „ha megálmodtad, létre is tudod hozni” szlogennel reklámozott program további népszerűsítéséhez ismert művészeket kértek fel, hogy kísérletezzenek a szoftverrel. Jerry Uelsman volt az egyikük.<sup>434</sup>

Uelsmann az 1960-as évektől készített montázsokat. Ő volt az az alkotó, akinek a laborja felett „Rejlander és Robinson él” felirat díszelgett, amellyel az ellenszegülését hirdette a tiszta, purista fotóművészet objektív, manipulációmentes fotografikus leképezési

---

<sup>432</sup> Foucault, Michel: Thought and Emotion, In: Duane Michals and Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Photographies de 1958 á 1982, Paris audiovisuel, 1982. Idéztem: Goysdotter, Moa: Dethroning Optical Vision, In: Impure Vision. american Staged Art Photography of the 1970's. Nordic Academy Press, 2013, 84. old.

<sup>433</sup> Hoy, Anne H.: *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Photographs*, Abbeville Press Publishers, New York, 1987, 8. old.

<sup>434</sup> Vö: Finemann, Mia: *Faking it. Manipulated Photography Before Photoshop*, The Metropolitan Museum of Fine Arts – Yale UP, 2012, 189. old.

diktátuma ellen. Uelsmann *Post Visualization* című írásában kritikával illete Walker Evans népszerű *Seeing Photographically* című esszéjét,<sup>435</sup> amelyben Uelsman annak ellenére promótálta a labormanipuláció eredendő lehetőségét a fotografikus kép előállításán, hogy a légkör nem igen volt kedvező ehhez. „A posztvizualizáció módszerével azt a lehetőséget propagálom, hogy a fényképész bármikor újravizualizálhassa (átszerkeszthesse) a fényképet a fotografikus leképezés folyamata során. Ne áltassuk magunkat a sötétkamra rituálé tudományos látszatával. Az mindig is alkímia volt.”<sup>436</sup> Uelsmann-t ugyancsak a posztmodern fényképezés egyik előfutárának tartja a szakirodalom, sőt Coleman a direktoriális módban alkotók között sorolja fel. Azért van ez így, mert ő a fotómontázsaival a tiszta, purista ideálok ellenében alkotott.

Az Adobe cég választása nem volt tehát oktalan. Uelsmann el is készítette a felkérés nyomán az első, és egyben utolsó digitális montázsát. A saját negatívjai szkennelt változataiból kreált egy képet. „Szimpatizálok a jelenlegi digitális forradalommal, és érdekel nagyon a számítógép nyújtotta vizuális lehetőségek végtelen sora. Mindezek ellenére úgy érzem, én a sötétkamra alkímiájában tudom legjobban kiélni a kreativitásom.”<sup>437</sup>

Uelsmann, aki már a hatvanas években is képzeletének belső tájképének laborban történő fotografikus leképezésével volt elfoglalva, szemben a valóságból pillanatokat levadászó fényképezési attitűddel, semmilyen különbséget fennakadást nem érzett a két módszer között. Egyszerűen csak az előhívó folyadék és a fixír szaga vonzóbb a számára mint a számítógépet steril környezete.

William J. Mitchell radikálisan másként látta a helyzetet. A *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era* című könyvében<sup>438</sup> amellett érvel, hogy a digitális fotográfia, ami számára egyenlő a számítógéppel létrehozott állóképpel, nem egyszerűen a hagyományos, analóg fotográfia digitális változata, hanem egy teljesen új médium. Erre a meglátásra többek között Paul Strand és Edward Weston tiszta, purista fotóművészetet meghatározó gondolatai alapján jut el. Így megerősíti azokat a már jól ismert fotóművészeti tételeket, amelyek szerint az analóg fotográfia manipulációja nehézkes, és ha meg is valósul, akkor egyáltalán nemkívánatos képet eredményez. Ezen meglátást Paul Strand modernista

---

<sup>435</sup> Ehhez ld. bővebben a 2. fejezet 51. oldalát

<sup>436</sup> „By postvisualization I refer to the willingness on the part of the photographer to revisualize the final image at any point in the entire photographic process. Let us now delude ourselves by the seemingly scientific nature of the darkroom ritual; it has been and always will be a form of alchemy.” Uelsmann, Jerry: *Post-Visualization*, In: Florida Quarterly 1/1. Idézetem: Hersberger, Andrew: *Photographic Theory. An Historical Anthology*. Wiley-Blackwell, 2014, 232. old.

<sup>437</sup> Finemann, Mia: i.m., uo.

<sup>438</sup> Mitchell, William J.: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era*, The MIT Press, 1992

fotográfiát leíró mondataira alapozza. „Minden médium teljessége annak puritán valójában nyilvánul csak meg. A hibridizációra tett bármiféle kísérlet halvaszületett dolgokat eredményez, mint a rézkarca, vagy a piktorializmus. Az ezen eljárásokban eszközölt képmanipulációs eljárások a festészet utánzásának impotens vágyát mutatja csak.”<sup>439</sup> Mitchell ismeri a prepiktorialisták, Rejlander és Henry Peach Robinson fotóművészeti törekvéseivel, ahogy John Heartfield és Jerry Uelsmann montázstechnikán alapuló művészetével, de ezeket a mainstream fotóhasználaton kívülnek bélyegzi, valamint nehézkes technikának tartja. Amikor ránézünk egy fényképre, írja Mitchell, feltételezzük, hogy tiszta kép, nem manipulált. S ebben látja a fő különbség megképződését analóg és digitális fénykép között, melyet Weston tételének megfordításával nyomatékosít: A digitális fotográfia alapkaraktera, hogy könnyen és gyorsan manipulálható.<sup>440</sup>

A tradicionális fotográfia eszközei jól illeszkedtek Weston és Strand modernista alapokon nyugvó elképzeléseihez. Ezek nem mások, mint a kvázi tudományos eljárás, a perfekció és a médium zártága (tisztasága). Ezzel szemben a digitális képkészítés eszközeinek gyökereit a posztmodern művészetben találja meg. Teljes joggal, fűzhetjük hozzá. Abban Mitchell azt a szerinte álságos törekvést véli felfedezni, amely az (analóg) fotográfia objektivitását kívánja dekonstruálni. Ezt a törekvést kárhoztatja, mert ő az analóg fotográfiában a fényképezőgép által rögzített objektív valóság megtestesülését látja.<sup>441</sup>

Fred Ritchen<sup>442</sup> hasonló félelmekkel tekintett a digitális képforradalomra, habár ő inkább a képszerkesztők kezébe került elképesztő nagyságú hatalomtól riadt meg. Ritchen egyfajta disztópiát sejtet, amelyet a könnyen előállítható varrat nélküli digitális montázsok fognak alakítani. „Ritchen kirohanása a valóság digitális fotográfián keresztüli manipulációs lehetőségei kapcsán olyan naív ráismerés, mintha most eszmélne rá, hogy az írott és a beszélt nyelvvel hazudni is lehet.”<sup>443</sup>

A klasszikus fotográfia halállával szemben sokkal inkább azt eredményezze a digitális fotográfia és az abban markáns szerepet játszó, a képmanipulációt szabaddá és mindeki

---

<sup>439</sup> „The full potential power of every medium is dependent on the purity of its use, and all attempts at mixture and in such dead things as the colour etching, the photographic painting and in photography, the gum print, oil print etc., in which the introduction of hand-work and manipulation is merely the expression of an impotent desire to paint.” Mitchell, William J: Mutability and Manipulation, In: i.m., 7. old.

<sup>440</sup> Vö: uo.

<sup>441</sup> Vö.: Digital Images and the Postmodern Era, In: i.m.: 8. old.

<sup>442</sup> Ritchen, Fred: Photojournalism in the Age of Computers. In: Squiers, Carol (szerk.): *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, Bay Press, 1990

<sup>443</sup> Handy, Ellen: Fixing the Art of Digital Photography: Electronic Shadows. In: History of Photography 22. 1. szám. Idéztem: Hersberger, Andrew: *Photographic Theory. An Historical Anthology*. Wiley-Blackwell, 2014, 347. old.

számára elérhetővé tevő Photoshop program, hogy másképp gondoljunk a fényképre. Nem a fotográfiának járt le a szavatossága, sokkal inkább az a hit számolódott fel, amely alapján a fényképet a valóság megbízható átirataként értékelték. „Megváltozott a dolgok menete: a tiszta fotográfia korszakának vége, ahogy az autentikusság modernista kultuszának is, amelynek a létét köszönhettem.”<sup>444</sup> A Coleman által megállapított második, a fotóművészet előtt áló kihívás megvalósult tehát: a fénykép elszakadt a valóság imperatívuszától.

---

<sup>444</sup> „The tides have turned one again: the era of straight photography is definitely over, as is the modernist culture of authenticity that brought it forth and nurtured it.” In: Finemann, Mia: *Faking it. Manipulated Photography Before Photoshop*, The Metropolitan Museum of Fine Arts – Yale UP, 2012, 43. old.

## 5. Műelemzések

### 5.1 A dokumentarizmustól a megrendezettségig. Flesch Bálint alkotói korszakai (1976-1985)

Flesch Bálint nem 1976-ban kezdett el fotográfiával foglalkozni. Életműve legmarkánsabb attitűdjének, a megrendezettségnek egyik előképe, a *Henger* című kép<sup>445</sup> azonban ekkor jött létre, párhuzamosan a dokumentaristának vallott, de attól az irányzattól egyre inkább eltávolodó *Város-táj detail* sorozatával. A *Város-táj* a későbbi sorozataitól való különbözőségében, de a kiüresedés motívumrendszerén keresztül, mely a majd fokozatosan domináló befelé fordulást jósolja meg, valamint a színes nyersanyag használatával a nyolcvanas években kizárólagosan jelen lévő direktoriális mód egyik előzményeként is felfogható. 1976-ban Flesch háta mögött már egy klasszikus, a magyar amatőr és a progresszív fotósvilágra jellemző múlt volt.

Az általános iskolai cimboráival, 1962-ben, hetedik osztályos korában alapította meg a Daguerre Fotóklubot, amely az origója volt pályafutásának. Mivel ebben a klubban saját maguk voltak, így nem leltek válaszokat a fényképészeti gyakorlataik során felmerülő problémáikra, és a könyvesboltokban kapható fotótechnikai jellegű kiadványok sem adtak megoldást rájuk. Őket ugyanis nem a negatívok elektromos kisülési lehetőségei, vagy a Runzelkorn jelenség problematikája izgatta, hanem csak arra akartak választ kapni, hogy hogyan lehet kontrasztos, szép, fekete-fehér nagyítást készíteni halottszürke tónusú, rosszul sikerült helyett. Flesch a Budapesti Fotóklub vezetőjénél, Réti Pálnál<sup>446</sup> érdeklődött tovább, melynek az lett a vége, hogy a Daguerre fotóklubból a Budapesti Fotóklub Daguerre Ifjúsági Alkotócsoportha lett: vérfrissítésként beáramoltatták őket a nagy nevű klub öregedő tagságának sorai közé.

Első pályázati szereplése is erre az évtizedre datálható, 1964-re, a Budapesti Fotóklub tehetségkutató kiírása volt az apropó. Mint a *Fotó* 1964/4-es számából kiderül, Flesch könyvjutalommal és Bélának<sup>447</sup> elnevezve került ki a dologból. A hatvanas években és a hetvenes évek legelején tehát az eléggé szokványos, sokak által preferált amatőr-fotográfiai világnak volt a része Flesch, amelyet dióhéjban a fekete-fehér, vonaléles, tónushelyes,

---

<sup>445</sup> A korai időszakából származó felvétel is több címen futott, ez a véglegesnek tekinthető elnevezés a szerző mostani címadásából fakad.

<sup>446</sup> Réti Pál (1918-1989) fotóamatőr, szakíró. A magyar amatőr fotográfia egyik legmeghatározóbb tagja volt, Bence Pállal (1913-1989) a *Fotó* főszerkesztőjével, és Topor Zoltánnal (1921-1982) egyetemben.

<sup>447</sup> Topor Zoltán, a cikk szerzője tévedésből Flesch Bélaként tett róla említést



szabályosan komponált idealizáló zsáner képtípusa jellemzett, de velejárója volt a pályázati tevékenység is: pályázott, sokszor nyert is, előfordult, hogy képeit kiemelték a mezőnyből, és pár mondatot szenteltek azoknak.<sup>448</sup> Réti Pál a *Világ ifjúsága* folyóiratban így foglalta össze Flesch tehetségét jelző tulajdonságokat: „Kötetlen, egyéni komponálókészség, humor, emberszeretet és a valóban lényegi pillanatok megragadásának képessége (...).”<sup>449</sup>

Ez a fotográfiai képalkotás kapcsán maradi, ortodox fényképészeti közösség több szempontból is meghatározó volt: lévén, hogy Magyarországon 1984-ig nem volt fotográfiai felsőoktatás, a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója is csak 1977-ben alakult meg, ezért a fotográfiával valamit is kezdeni akaró fiatal alkotók jobb híján ilyen klubokban csoportosultak. Flesch ezen közösségen belül ismerkedett össze többek között a rá nagy hatást gyakorló Kerekes Gáborral és Szerencsés Jánossal, de a még most is rá jellemző fotótechnikai perfekció alapjait is itt sajátította el. A Fotóklubban a fiatal pályatársaival kötött ismeretségek döntő hatással voltak későbbi alkotói szakaszára. Szerencsés János a hetvenes nyolcvanas évek fotográfiai progressziójának egyik motorja volt, a nemzetközi kortárs fotográfiai albumokban is bővelkedő, híres Fodor utcai albérlete baráti és szakmai összejövetelek helyszínéként is szolgált, ahol Flesch, a Fotóklubba is járó *Camera* folyóiraton kívül megismerhette a nemzetközi kortárs fotográfiai trendeket és kurrens alkotókat<sup>450</sup> valamint bekerült a progresszíven gondolkodó fotográfusok közé.

Szerencsés 1974 szeptemberében kiállítást szervezett a szentendrei Vajda Lajos Stúdióba, ahol rajta kívül Flesch, Montvai Attila, Horváth Dávid és Kerekes Gábor állított ki. Kiszakadás volt ez már az amatőr milióból<sup>451</sup>, hiszen ez a kiállítás „két szempontból is túlmutat önmagán. Egyrészt azt jelzi, hogy a progresszív fotó képviselői nem a szokásos fotós fórumokon kívánták bemutatni a munkáikat, hanem keresték a kapcsolatot az avantgárd képzőművészekkel. És megfordítva: a szentendrei képzőművészek nyitottak voltak a »hivatalos művészkörökben« kissé lenézett fotográfia iránt.”<sup>452</sup> Flesch fotográfiai látásvilágát ekkortájt a szociális érzékenység, és a fekete-fehér dokumentarista fotóhasználat

---

<sup>448</sup> „15 éves korában nyert először díjat a Budapesti Fotóklub egyik pályázatán. Ezt követték 1968-ban az Országos Sportfotó Kiállításon, '69-ben a Családi élet pályázaton, 1970-ben, '71-ben a Fotóklubok Országos Szalonján (Szeged) nyert egyéni díjak. In: Réti Pál: Fiatal Fotósok 5., A Világ Ifjúsága, 1972/6. old. szám nélkül

<sup>449</sup> In: Réti Pál, i. m.

<sup>450</sup> Diane Arbus, Leslie Krimms és Duane Michals voltak rá, saját elmondása alapján a legnagyobb hatással.

<sup>451</sup> Flesch visszaemlékezése során említette, hogy a klub idősebb tagjai a fiatalok egészének stílusát *Camera* stílusnak nevezték el, ennek az oka kimerült annyiban, hogy utálták azt a szellemiséget, melyet ez a folyóirat prezentált. Flescht bosszantotta ez a „stílus megnevezés” hiszen nem csak progresszív alkotók munkáit közölte a lap, hanem a fotótörténet egészéből is válogatott.

<sup>452</sup> Szilágyi Sándor: Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1965-1984, Fotókultúra - U. M. K, 2007, 82. old.

jellemezte. Ezeknek a szociálisan érzékeny, de még a modernista attitűdre jellemző, a pillanat megörökítésének vágya által vezérelt felvételeinek előzménye az *Öregek otthona*<sup>453</sup> sorozat volt 1969-ből. Pár évvel későbbi képei, mint például a *Portré* (1972), *Extázis* (1972), a *Várakozás* (1973), a *Börtöntemető* (1973), *Kapualj* (1974), *Bérház* (1974), vagy a *Padon* (1975) című felvételek<sup>454</sup> már egyedibb jegyeket viselnek magukon: vegyesen elemzik az elesettség, öregség és elhagyatottság világát, a társadalomból való kihullás jelenségét. Mindezekon kívül jellemző rájuk már egyfajta privát fotográfiai érdeklődés is, legfőképp a két női portré (*Extázis*, *Portré*) kapcsán. Észrevehető már az épített környezet metaforikus értelmezési próbálkozása is. És a képek alaptónusa a fekete. Tömören kijelenthető, hogy ezek az évek a progresszió belüli tanulás és keresgélés időszakát jelentették.

A csak Fleschre jellemző sajátos képi világ első, a későbbi sorozatok fényében teljes értékű felvétele meglátásom szerint az 1976-os *Henger* című fotográfiája. Ezen az erős atmoszférájú képen jelenik meg először és utoljára felismerhetően Flesch lakásának szobája, ahol a későbbi megrendezett kompozíciói is létrejöttek. Itt jelenik meg először egy fizetett/felkért amatőrszínház, vagy hivatalosan is modellkedéssel foglalkozó statisztá, és a meztelenség is először lesz szereplője Flesch képi világának. A megrendezett fotó képtípusában rejlő akció és performance jelleg is dominál. Igazán érezhetően először fedezhető fel kritikai él a valóságot tükrözni/ellesni akaró fotográfiai nyelv ellen, vagyis ez a felvétel a maga egyediségében értelmezhető az akkoriban (is) kurrens, bájolgó, szépelgő, snassz aktfotográfiai műfaj kritikájaként. Ennyiben tehát rendelkezik egy neoavantgárd szellemiséggel és az abból táplálkozó a médium határait feszegető attitűddel. Bár Flesch nem ismerte Haris László munkáit, ennek ellenére észrevehető párhuzam vonható Haris 1973-as *Felülről szemlélem az emberszabású ketrecet* című konceptuális szellemiségű fotográfiájával, amely politikai allegóriaként is olvasható. Haris alkotása egy hét részes, éveken át tartó akciósorozat része volt, melynek céljai közé tartozott többek között a kommersz irányzatoktól való elhatárolódás, valamint az egyéni, művészi társadalmi és politikai szabadság hiányának elvontabb képi nyelven való megjelenítése.<sup>455</sup> Az is közös vonásként említhető, hogy mindkét kép (Harisé és Flesch-sé) azért jött létre, hogy kezdjenek valamit egy tárggyal<sup>456</sup>. Flesch esetében ez a talált tárgy egy, a dialízishez használt műve

<sup>453</sup> Flesch egyik első ilyen tematikájú sorozata volt ez, s fontos megjegyezni, hogy nem önmagától kereste ezt a témát, hanem a Réti Pál szervezte fotóstábor kapcsán látogattak el pszichiátriai intézetbe. Ez is, mint Flesch kapcsán szinte minden sorozat, feladatként jött létre tehát.

<sup>454</sup> Ezek a képek szerepeltek az említett Vajda Lajos Stúdióban megrendezett kiállításon.

<sup>455</sup> Vö.: Szilágyi Sándor: Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1964-1985, Fotokultúra - U. M. K., 2007., 95. old.

<sup>456</sup> „A negyedik akcióra 1973 szeptemberében, pár héttel a boglári kápolna erőszakos bezárása után került

eszköz plexihengere volt, melyet egy egészségügyi intézményben selejtezték le, s Flesch egy hobbikertész ismerőse szedte össze az utcáról, hogy majd melegházként hasznosíthassa azt. A kép létrejöttének alapmotivációja a korára jellemző kulturális és egzisztenciális bezártság megmutatása volt. Lényeges különbség Flesch és Haris műve között, hogy Flesch nem politizál, saját elmondása szerint mindig magasról tett a politikára és az aktuális kultúrpolitikai közegre. Bár a képen látható meztelen nő kétségbeesett testtartása, a képből áradó klausztrofóbia és kiszolgáltatottság érzés ennek a kijelentésnek némileg ellentmond, ugyanis teljesen magától értetődő módon láthat bele az ember akár politikai állásfoglalást is. A lecsupaszítottság, az üres térben átlátszó búraba beszorított emberi test képe mindenesetre már tartalmazza azt a különleges erőt, befelé fordultságot, előre megtervezett képi világot, amely teljes mértékben kiszakad a valóságból, és ellentmond a hivatalos szinteken uralkodó fotografiai nézeteknek.

Flesch 1977-ben került be az akkor megalakuló Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójába<sup>457</sup>. Öt éves tagsága alatt kettő kivételével az összes komoly, összefüggő sorozatát a Stúdió égisze alatt hozta létre. Nem volt termékeny szerző, viszont resztli nélkül dolgozott. Az alkotásra a szinopszispénzek, és a motiváló közeg is pozitív hatással bírt. Az első Stúdiós projektje a *Város-táj detail* sorozat volt.

A *Város-táj detail* projekt több néven futott rövid kiállítási és publikálási története folyamán. A stúdiónak a projektleírást<sup>458</sup> cím nélkül adta be 1977-ben, a szövegben szerepelt a városi-miliók tárgykör és a város-táj detail megnevezés is, konkrét címet azonban nem kapott ez a sorozat. Az 1980-as Esztergomi fotóbiennálé katalógusában például a sorozat egyik csúcsképe szimplán „színes fotó”-ként<sup>459</sup>, cím nélkül jelent meg. Az egységes sorozatként megmaradt anyag képei tehát más és más időszakokban készültek, és nem feltétlenül tükrözik azt, amit a szerző a szinopszisokban megírt<sup>460</sup>. Flesch így emlékezett

---

sor, s voltaképpen ez volt a témája is. Címe: Az emberszabású ketrec, és tíz-tizenöt ember – a szűk baráti kör vett részt benne Balázsovics Mihály költő csepeli házában kertjében. Az akció abból állt, hogy a Balázsovics építette faketreccel kellett valamit kezdeni. In: Szilágyi Sándor: i. m., 97. old.

<sup>457</sup> Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója azzal a céllal jött létre 1977-ben, hogy a különböző szemlélettel, alkotói szemlélettel rendelkező fiatal alkotók számára fotóművészeti műhelyként biztosítson teret a szakmai diskurzusoknak, az individuális és csoportos munkák létrehozásának. A Magyar Fotóművészek Szövetségének ifjúsági tagozataként szervezett előadásokkal és foglalkozásokkal pótolni igyekezett a fotografiai felsőoktatás hiányát, valamint szinopszis pénzekkel élénkítette a progresszív fotografiai munkák létrehozását.

<sup>458</sup> FFS szinopszis, 1977, Flesch Bálint tulajdona

<sup>459</sup> Öt színes fotó, egyenként 18x4 cm, In: II. EFB katalógus, 1980, 18. old.

<sup>460</sup> pl: „Városi miliók témakörében szeretnék összegyűjteni kiállítási célból várostáj-detaileket, melyek nem tudatos formaalakító emberi tevékenység következtében nyerték el a külsejüket, hangulatukat, hanem spontán, mintegy a város életének melléktermékeként keletkeztek és esszenciálisan tartalmazzák annak karakterét, történetét, egyéb jellemzőit.” FFS szinopszis, 1977.

vissza a szinopszisok és a létrejövő sorozatok kapcsolatára: „Nem az anyag idomult az egyes szinopszisokhoz, hanem a folyamat ment a maga útján és voltak mellette a szinopszisok, mint adminisztratív kötelezettségek. Úgy voltam ezzel a dologgal, mint ahogy a rendezők vannak a forgatókönyvvel.”

A kiállításon, és a szerző honlapján is látható 8 kép tehát több év (1976-1981) együttes terméke, melyekre különböző szövegű szinopszisok által nyert támogatást a stúdiótól, de a végső, letisztult kollekció már egy részben eltérő gondolatiságot mutat meg. Ezek a felvételek ugyanis nem spontán keletkezett városi melléktermékek, hanem sokkal inkább a városképeket alakító emberi abszurditás, az ember ipari tevékenységének senki számára nem érdekes részleteit ábrázolják. Miért fontos ez a sorozat? Egyrészt maximálisan kilóg a korszakban többek<sup>461</sup> által üzött városkép átértelmezős vonulatból, már csak a színes technika révén is, másrészt olyan részletekre fókuszál, amelyeket észre sem veszünk. Az ellentétek, a kopottság, a kiüresedettség, a rohadás páratlan műgonddal, kiállítási célból létrehozott mementói ezek, melyekben, mint a betonkrisztuson megcsillanó szürke fény, megjelenik az a kegyetlen, és kilátástalan groteszk humor, amely olyannyira jellemző a nyolcvanas években csúcsra járatott Fleschre jellemző megrendezettségre. Talán a kezdeti posztmodern attitűd is kielemezhető ezekből a képekből: az üres, vagy mai szemmel nonszensz dolgokat hirdető táblák, melyek akár az üresség belső montázsaiént is működhetnek, ironikus módon utalva a hiánygazdaság és a reklámkultúra közel sem felhőtlen viszonyára, pláne, hogy ahol kiolvasható a szöveg, az pont egy sírköves hirdetést mutat. A pusztulást és a destrukciót általában valami új követi. Egy korszak végének képei ezek, melyek még médiumreflexióval is bírnak: a maguk módján lerombolják azt a fotográfia tételt, melyet a magyar fotográfia történetével foglalkozó, akkoriban egyedüli ilyen jellegű kiadványban, a táj és városképek kapcsán Hevesy Iván fogalmazott meg az 1950-es évek végén, melynek lényege az, hogy a fénykép optimista legyen, s ne adjon tápot az individualista törekvéseknek.”<sup>462</sup>

A *Rab Ráby-téri kút* című töredékesen megmaradt<sup>463</sup>, így csak hét képből álló sorozat egy tematikus felhívás eredménye. 1979-ben a művészeti főiskolák másodjára rendezték meg a fesztiváljukat Szentendrén, ahová meghívták a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójának tagságát is. Ez a fotográfia főiskolai képzését pótló stúdió legitimációjaként is értelmezhető

---

<sup>461</sup> Mint például Kerekes Gábor, Pácser Attila, Szerencsé János, Tímár Péter. Vö: Szilágyi Sándor, i. m., 159-201.old.

<sup>462</sup> Hevesy Iván: A magyar fotóművészet története, Bp, 1958.

<sup>463</sup> A kiállított eredeti nagytapasok mind megsemmisültek a szabadtéri kiállítás után. Az itt látható képek kvázi autentikus vázlatok.

gesztus volt, másrészt, akárcsak az 1974-es Vajda Lajos Stúdiós kiállítás kapcsán, újra bizonyosságot nyert, hogy a művészeti gondolkodás Magyarországon is elkezdte a fotográfiát fontos médiumként kezelni. A fesztivál rendezőinek kérése, vagy a feladat kiírása a stúdió részére az volt, hogy fotográfiailag járják körbe a Rab Ráby-téren található kutat. Ki-ki elemezze, és értelmezze a saját alkotói attitűdjé alapján. Flesch a sajátos dokumentarista elveit feladva, a valósághamisítás, a montázs, a talált kép a stúdiófotográfia lehetőségeit mutatta ve, erősen konceptualista szellemiségben. Bauer Sándor kritikájában igen fontos észrevételt tett a kiállításon látható fleschi teljesítményre: „Balla (...) és Flesch úgy csináltak, mintha tisztességesen lefénképeztek volna a kutat (...). A kutat aztán teljesen inadekvát kontextusokba helyezték, s ezzel szétfoszlatták a tisztesség omlékony fátylát. Az uralkodó látvány-konvenciók végletes elismerése által világítottak rá ezek tarthatatlanságára (...). Pozitív kifejezésben negatív tartalmat érvényesítettek, aminek ironikus intellektusát a hely jelentősen növelte. (...) Látvány poénjeikhez egy verbális is társult, egymással kontraszthatásban. (...) a magyar fotográfiában (és egyáltalán a fotográfiában) rendkívül ritka és ezért nagyon is támogatandó jelenség (ez). Pedig a létét indokoló körülmények megvannak: letűnőben van egy eddig uralkodott látvány- konvenció rendszer, amelynek természetellenességét néhányan - például ők - már látják, de eltűnése még messze van.”<sup>464</sup>

Flesch a továbbiakban is folytatta ezen letűnőben lévő, de még uralkodó konvenciórendszer lebontását.

Egy tematikus felhívás kapcsán létrejött második sorozata az 1981-es *Érzelmes és nosztalgikus gondolatok a női szépségről a századforduló fényképészetében egy tematikus feladat kapcsán* című. Az 1980-as évek elején uralkodó szecessziós nosztalgiára reflektálván a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója felhívást intézett a tagokhoz, s így Stalter György műtermében mindenki, aki akart, a saját modorában fejthette ki mondanivalóját a századforduló hangulatáról. Flesch is részt vett ezen a kétnapos alkotói happeningen. Nem volt elégedett az ott végzett munkájával, kölcsönkérte a kellékeket, s a lakásában rendezte meg a korabeli stúdióviszonyokat idéző enteriőrt. Saját elmondása szerint az akkoriban jelentkező, legfőképp Richard Hamilton nevéhez köthető szecesszió nosztalgiát – az ő olvasatában – jellemző sajátos nyál- és giccstenger megidézése volt a cél. Ez a sorozat a századfordulóra teljesen megmerevedett, sablonokat ismételő stúdiófényképészet jellemzőit fedi fel, sajátosan ironikus módon. Kiemelt hangsúlyt kapnak a kellékek: a Flesch képivilágára később is jellemző gúzsba kötő, már-már S/M hangulatot adó kötelek és

---

<sup>464</sup> Bauer György: Én így látom, *Fotóművészet*, 1979/3

különböző tárgyi protézisek használata, a háttérben látható súlyos szövetet idéző függöny, századfordulós asztal, oszlop, fotel hangsúlyosan a tér be- és megrendezettségét hivatottak bemutatni. Ezzel a felépített és megrendezett sorozatával gondosan bontotta le a századfordulós portréfényképészet stiláris jellemzőit, és épített fel egy ironikus, a fotografikus kép megrendíthetetlen igazságmondásának mítoszát lebontó, alkotott világot úgy, hogy a fotóelméleti teoretikusok által leírt metaforák is kibonthatóak belőle. Az általam a sorozat egyik legfontosabbjának tartott darabja az, melyen a fotós letolt nadrágban, klottgatyában a favázás fényképezőgép mögött exponál, az előtérben pedig egy női láb látható, lehúzott cipzárú csizmában, a fotel sokat sejtető takarásában. Ez a csúcsképp előhívja az Antonioni Nagyítás című filmje alapján Susan Sontag által bevezetett fényképezőgép – fegyver–fallosz párhuzamot. „Embereket fényképezni annyi, mint erőszakot követni el ellenük, hiszen a fényképész úgy látja őket, ahogy ők sosem látják önmagukat, s olyasmit tud meg róluk, amit ők maguk nem tudhatnak; a fénykép az embert tárggyá minősíti át (...)”. Ez a tárggyá való átminősítés az a kioltási művelet, amely lehetővé teszi a fényképész számára, hogy témáját saját közlendője hordozójává avassa. A fegyver a kioltás metaforája, a fallosz a megtermékenyítése.

Ennek a sorozatnak a kapcsán jelenik meg először Flesch életművében a lengőmaszktechnika. Ezt a technikát Flesch itt a tizenkilencedik századi portréfényképészet termékeinek mives kivitelezését utánzó ovális keret létrehozása érdekében alkalmazta. Későbbi sorozataiban ezzel a labortechnikai eljárással törli el a teret, a perspektívát: a valósághoz kötöttséget, s száműzi kompozícióit az egyenfehér sehollétbe.

A Csoki, Fagy, Pici című három képes sorozat először a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójának *Második* kiállításán szerepelt. Az *Érzelmes és nosztalgikus...* sorozatban elkezdett direktoriális mód továbbfejlesztése figyelhető meg, és ez az a három kép, amelyben először jelenik meg a további sorozatokra jellemző egyenfehér nemtér.

A direktoriális mód elnevezése A. D. Coleman nevéhez fűződik, aki a hetvenes években jelentkező három alkotó: Leslie Krimms, Duane Michals és Arthur Tress munkái kapcsán állítja fel ezt a kategóriát. Ennek az attitűdnek a lényege dióhéjban elfordulás az objektív valóság egy pillanatba sűrítési vágyától, és a huszadik század nagy részében „uralkodó” tiszta fotografiai célkitűzésektől. Ez az attitűd fotografikus „módon” gondolkodik, de nem hisz a mechanikus szem és a levaszított pillanat mítoszában. Ellenáll a piktorializmus után/ellenében létrejött tiszta fotografiai irányzat egyik fő eredményének: a fotografiai sokszorosításban rejlő lehetőségeknek is. A fotót kiállításra készült, egyedi tárgyként fogja fel. Bár Fleschre az autorizált fotografiai tárgy tisztelete mindig is jellemző

volt, a dekoratívabb installálás ezen külön álló, de triptichonként értelmezhető, nagy méretű, egyedi kézi nagyítások a szokásostól eltérő, pink paszpartuban történő prezentálásával kezdődött. Fleschnél a triptichon forma is más, a neovantgárdtól eltérő módon jelentkezett: ez az egyedi szekvencia forma inkább a fotográfia reprezentáció önkényességét mutatja meg: a képek függnék egymástól, és nincs stabil jelentés, a zavar örök. Ez a képsor meglepő módon értő „szemekre” talált, Forgács Éva a következő sorokkal méltatta kiállítási kritikájában: „A kiállítás legigazibb szenzációját számomra Flesch Bálint Fagyi-Csoki-Pipi című sorozata jelentette. Noha képileg és technikailag erősen utal az amerikai kommersz reklámfotózásra (ez ironiájának egyik forrásává is tud válni), olyasvalamit sikerül megfogalmaznia, e műfajban egyedülállóan, ami mélységesen magyar és aktuális, s ráadásul sokrétűen, frappánsan, lényegbe találóan. Képeiről Dedinszky Erikának egy nemrég olvasott verse jutott eszembe: „...mutatóujj pisztolya int: mosolyogj! és te mosolyogsz és veled együtt egy ország a Mosoly országa. Mézes Micimackó Cuki Fagyi Csoki Nyuszi/Anyu Nagy Puszi Dili Ország”...

Mindezen túl Flesch Bálintnak sikerül az a bravúr, hogy séma helyett éppen a sémává válás folyamatát mutassa be, a fogyasztói társadalom jelképeit összevesse egy pszeudó fogyasztói társadalommal, s így leleplezze a külsőséges technikákkal ügyetlenül leplezgetett bárgyúságot, annak komikus kísérletét, miként próbáljuk az amerikai technikai tökélyt gügyögéssel pótolni, s hogyan igyekszünk még hinni is ennek a gügyögésnek. Hogy ez a triptichon mennyire telitalálat, arról Dedinszky Erika sorainál többet nem tudok mondani. Csak azt kívánhatom, hogy a majdani harmadik kiállításon ez a színvonal jelentse majd az átlagot.”<sup>465</sup>

Az Óbudai Pincegalériában nyílt kiállítás volt az apropója ennek a *Nagy Meleg Rózsaszín* című 12 képből álló sorozat létrejöttének. Ez egy fontos információ. Flesch az egész sorozatot egy kiállítási lehetőség miatt hozta létre, s így a végleges megjelenési formája is a képeknek kiállítási műtárgy. Ezek a képek is egyedi, színes kézinagyítások, a már ismertetett lengőmaszk technikával készültek.

Mivel ezek erősen installatív keretben és térben elképzelt alkotások, így veszítenek értékükből a nyomdai, vagy bármilyen reprodukció folyamán. Az, hogy a sajátos képi tartalom, annak speciális nagyítási eljárása, egyedisége valamint az installáció mérete és milyensége okán is kiléptek a fotó két dimenziós teréből, és három dimenziós objektként funkcionáltak megkockáztathatóvá teszi a kijelentést, hogy a Magyarországon csak a

---

<sup>465</sup> Forgács Éva: A felszín vonzásában, *Fotóművészet*, 1983/2., 27. old.

kilencvenes évek közepén megjelenő fotografikus táblakép előfutárával van dolgunk Flesch személyében. A fotografikus táblakép teoretikusa, J. F. Chevrier ugyanis a hetvenes években kitalált - itthon Beke László által népszerűsített fotó/művészet fogalom okozta különállás feloldódási lehetőségét gondolta kivitelezhetőnek/vagy épp vette észre a fotografikus táblakép megjelenésén keresztül: „Számos művész, újrahasznosítva a konceptualizmus gondolatiságát, újra alkalmazni kezdte, tudatosan és konzekvensen a festői modellt, hogy olyan műveket hozzanak létre, melyek különállnak és »festményszerű fotográfiákként« léteznek. Így nem mondhatjuk már azt, hogy a művészek között, akik fotográfiai műtárgyakat hoznak létre, akad egy-kettő, aki fotográfus. Nincs ennek már jelentősége.”<sup>466</sup> A következő sorok is érvényesíthetők Fleschre: „(a táblaképek) Kiállításra tervezett és előállított darabok, melyek feladata, hogy a nézőt szembesítse a művel, gondolkodásra készítse arról; ez az élmény ellentétben áll azzal a gyakorlattal, ahogy a fotografikus képekkel addig találkoztak, vagy azokra gondoltak az emberek. A táblakép fotográfiai értelemben vett „feltámasztásának” fő célja, hogy a kép objekt és a befogadó közötti szemléltői, kontemplatív távolságot megteremtse. Ez a művelet nem táplál nosztalgiát a festészet iránt, és nem rendelkezik reakcionista impulzusokkal. (...) Nem arról van szó tehát, hogy a fotó, mint tárgy a festmény rangjára és helyére emelkedik. Hanem arról, hogy a táblakép a fotográfiában újraaktiválja a töredékességről, a „nyitottságról” és az ellentmondásról szóló gondolkodást, tehát az nem egy mindent átfogó és szisztematikus rend utópiája.”<sup>467</sup>

„Napjaink önmagát művészként definiáló fotográfusa, nem ejthet el/vadászhat le pusztán képeket, létezésre kell azokat bírnia, konkrétan súllyal és nehézkedési erővel kell felruházni, gondolati tárggyá kell alakítani azt abban a (kiállítási) térben, ahová szánja »gondolatának megtestesülését«. (...) Muszáj a (kép/tárgy) elkészítése előtt tudniuk, eltervezniük, hogy hogyan lesznek azok megjelenítve, milyen narratívába integrálódnak. Nem tagadhatják tovább, vagy tettethetik a tagadását annak, hogy a kép egy rögzített vízió »életre kelése«, és nem lehet azt közvetlenül, a maga elkapottságában közölni, közzé tenni. (...) Nagyon kellemetlen, hogy például a Weston és Stieglitz által elhintett misztikus fotóművész karakter még mindig követendő például szolgálhat egyeseknek.”<sup>468</sup>

<sup>466</sup> Chevrier, Jean-Francois: The adventures of the picture form in the history of photography, In: *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Centre, 114. old.

<sup>467</sup> *uo*, 120. old.

<sup>468</sup> The photographers of today who consider themselves and manifest themselves as artists –taking consideration the public spaces in which they exhibit – can no longer merely »take« pictures; they must cause them to exist, concretely, give them the weight and gravity, within an actualized perceptual space, of an »object of thought«. (...) they must, before producing them, plan how they will be, where they will be situated, into what narrative they will be integrated. They can no longer deny, or pretend to deny, that the image is a reification of a recorded vision, and cannot be directly transmitted. (...) It is highly unlikely that



Ezen 1989-es gondolattal párhuzamba vonható meglátásra jutott el egy másik nagyhatású német művészettörténész, Hans Belting, aki megállapította a fotóművészet fejlődését, alakulását vizsgáló tanulmányában, hogy: „A világnak nincsenek képei önmagáról, amiket csak el kellene ragadni tőle. A képek az új és személyes bepillantást kereső tekintetben léteznek. A világra tekintő ember képei.”<sup>469</sup>

Chevrier a fotográfus gondolati rendszerének súllyal és nehézkedési erővel ellátott tárgyiasulását definiálta is, amely a Tableau kép „kiáltványaként” szabályrendszereként is felfogható, értelmezhető. Öt, egymástól szellemi értelemben teljesen különálló, képértelmezésükben különböző művész, John Coplans, Bill Henson, Craigie Horsfield, Suzanne Lafont és Jeff Wall munkái kapcsán<sup>470</sup> fogalmazta meg azt.

„Képeik nem pusztán nyomatok; szállítható, kezelhető, keretezett és paszpartuzott (installált) képek, melyek egy kiállítás alatt a falon vannak, majd annak végeztével visszateszik azokat dobozaikba. Kiállításra tervezett és előállított darabok, melyek feladata, hogy a nézőt szembesítse a művel, gondolkodásra készítse arról; ez az élmény ellentétben áll azzal a gyakorlattal, ahogy a fotografikus képekkel addig találkoztak, vagy azokra gondoltak az emberek. A Tableau kép fotográfiai értelemben vett „feltámasztásának” fő célja, hogy a kép objekt és a befogadó közötti szemléltői, kontemplatív távolságot megteremtse. Ez a művelet nem táplál nosztalgiát a festészet iránt, és nem rendelkezik reakcionista impulzusokkal. (...) Nem arról van szó tehát, hogy a fotó, mint tárgy a festmény rangjára és helyére emelkedik. Hanem arról, hogy a tableau kép a fotográfiában újraaktiválja a töredékességről, a „nyitottságról” és az ellentmondásról szóló gondolkodást, tehát az nem egy mindent átfogó és szisztematikus rend utópiája.”<sup>471</sup>

Chevrier ezen tétele a nyugaton is létező fotó/művészet fogalom feloldása, s a konceptualizmus eredményein is nyugvó, a fotóművészet képzőművészetbe ágyazódásának a bizonyítéka. S ez a megállapítás, dolgozatomban konceptualista és a posztmodern paradigma felvázolásának a jogosságát is alátámasztja, hiszen ez a töredékességről, „nyitottságról” és

---

creators such as Stieglitz or Weston, who by their own examples nourished a sort of mystical image of the photographer-artist, can still serve as models. In: Chevrier, *i.m.*, 120.

<sup>469</sup> Belting, Hans: A médium transzparenciája. In: *Képtantropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat kiadó, 2003., 262.

<sup>470</sup> A művészek felsorolásából is látszik, hogy sajnálatos módon enyhe félreértés az, amely legfőképpen a Michael Fried-i értelmezéshez köti a tableaux kép megvalósulását, hiszen Ő egyértelműen a Düsseldorf-i iskola „tagjai”, azok közül is elsősorban Thomas Ruff és Andreas Gursky, egyébként rendkívül fontos munkásságához kapcsolja.

<sup>471</sup> „It is not a matter of elevating the photographic image to the place and rank for painting. It is about using the picture form to reactivate a thinking, based on fragments, openness, and contradiction, not the utopia of a comprehensive or systematic order.” In: Chevrier: *i. m.*, 116.

ellentmondásról szóló gondolkodás újraaktiválása „az ellentéte azon lazán a modernista ideálhoz köthető jellemzőkhöz, mint az egész, a kompozíciós zártság és a belső felépítettség.”<sup>472</sup>

Chevrier tableau kép fogalmát, sok esetben a kilencvenes évek közepén tetőfokára hágott méretezési versenyében értik félre, valamint előfordul az is, hogy egy adott tendenciához rendelik hozzá kizárólagosan<sup>473</sup>. A mérettel kapcsolatos félreértésre az adta az okot, hogy Chevrier tanulmányát a szélesebb szakmai közeg, vagy a szakma nagy része valószínűleg Michael Fried *Why photography matters as art as never before* című könyvében talált, ezzel foglalkozó fejezetéből ismeri, ismerheti. Ebben – az amúgy kiváló könyvben – Fried a tableau kép fogalmát a Düsseldorf-i iskolából kikerült Thomas Ruff és Andreas Gursky, valamint Luc Delahaye munkáin keresztül tematizálja. Ebben Fried meg is jegyzi, hogy „bár Chevrier nem említ semmilyen pontos méretbeli megkötést, de az magától értetődő ezekből a szavaiból, hogy »kiállításra tervezett és előállított darabok« valamint »melyek feladata, hogy a nézőt szembesítse a művel, gondolkodásra készítse arról.«. Csak bizonyos méretezésű képek képesek erre (...).<sup>474</sup>”, s itt példának hozza fel Thomas Ruff 1986-os, méltán híres portrészorozatát. Ez a Düsseldorf-i iskolához való rendelés, valamint az, hogy például Ruff a nagy előd, Jeff Wall hatására gondolta át munkáinak kiállítási méretezését kapcsolta össze ezt a fogalmat a minimum méter x méteres nagyításokkal, vagy a Düsseldorf-i iskolából származó Diasec technikával. Azonban nem a technika, és nem a méret miatt beszélhetünk Tableau képről a fotóművészetben. Nem a méret miatt lesz egy kép Tableau.<sup>475</sup> Fotográfiai szempontból azért volt fontos a méretezést kiemelnie Friednek, hogy megmagyarázza a folyamatot, ahogy a fotó, mint műtárgy kiemelkedik a sokáig természetes közegének tartott könyv és folyóirat illusztráció státuszából. A fényképet a hétköznapi ember kézben tarthatónak, általában személyes dolognak, vagy pedig

---

<sup>472</sup> (...) „to reactivate a thinking based on fragment, openness and contradiction” – the opposite respectively of wholeness, compositional closure, and internal consistency, all of which might loosely be understood as high modernist ideals.” In: Fried, Michael: Jean Francois Chevrier ont he „tableau form”; Rhomas Ruff, Andreas Gursky, Luc Delahaye. In: *Why photography matters as art as never before*, YALE UP, 2012., 145.

<sup>473</sup> Többnyire kizárólagosa a megrendezettség, vagy annak posztfotográfiai tendencia változatával, a staged fotográfiával párosítják, lásd pl. Cotton, Charlotte: *The photography as contemporary art*, Thames & Hudson World of Art, 2009. könyvét.

<sup>474</sup> (...) although Chevrier says nothing here about considerations of size or scale, they are implicit in his claim that the new work is „designed and produced for the wall” and that it is intended to summon a „confrontational experience ont he part of the spectator.” Only works of a certain size could self evidently hold the wall in this way.” Fried, Michael: Jean Francois Chevrier ont he „tableau form”; Rhomas Ruff, Andreas Gursky, Luc Delahaye. In: *Why photography matters as art as never before*, YALE UP, 2012., 143.

<sup>475</sup> Tableau: Painting Object konferencia, TATE MODERN, London, 2011. Link: <http://tableauproject.blogspot.co.uk/index.html>

információközlő dokumentumként kezeli/kezelte. A Tableaux egy forma, ami nem osztozik semmivel, legfőképpen szöveggel, amely az illusztráció velejárója. a Tableau önmagát prezentálja, tisztán, látható keretben (saját határai között) és egy magától értetődő kapcsolatot létesít az előtte álló befogadóval. Két dimenziós ábrázoltja miatt magától értetődően fiktív. Elengedhetetlen tartozéka a kompozíció, amely megkonstruáltságának a jele, melyeken keresztül úgy van létrehozva a tárgy, hogy a néző konfrontálódjon azzal. A hordozhatósága is fontos, hiszen nem freskó, nem válik eggyé a térrel. „Kifelé” létezik belőle<sup>476</sup>.

A szó eredeti francia alakja azért fontos, mert angolul sincs rá jó kifejezés, bár Fried tanulmányáig általában picture-nek fordították, mert a tableau szó az angolban élőképet, zsánert jelent elsődlegesen, a picture angol jelentéséből pedig hiányzik a megcsináltság, az elkészítettség<sup>477</sup>, amely a francia eredetiben benne van. Magyarországon a zavart a táblakép elnevezés is okozza, amely egy klasszikus festészeti technika, és a tableau kép az, ami erről levált a története folyamán. S ami talán az egyik legfontosabb jellemzője, hogy kiállítótérben létezik, annak reprodukciója (nyomtatott megjelenése) információ és élményvesztéssel jár.

Visszatérve Flesch Bálint munkáihoz, a vatta képkeretként történő funkcionálásának több értelmezési lehetősége van. A szerzői intenció az akkoriban újra divatba jövő paszpartu és keret párosáról alkotott kritikai reflexió volt. Hogy ennek szükségességét megértsük, idéznem kell Szilágyi Gábor kritikájából, aki amúgy pont az installáció mértékét találta túlzónak: „Mindössze 12 nagyméretű színes képet állít ki a magát szerényen fényképésznek tituláló szerző (...), egy olyan korszakban, amikor sokan és nem mindig indokkal, fotóművésznek nevezik magukat.”<sup>478</sup>

Ez a sorozat is már a direktoriális mód égisze alatt jött létre. A *Henger* című képen látható szoba volt a műterem, ahogy mindegyik ezt megelőző, és ez után következő sorozatnak is. Flesch több esetben dolgozott fizetett színészekkel, de sokszor baráti szívésségből szerepeltek neki modellek. Mindegyik felvétel előre megtervezett, leskiccelt vázlat alapján készült: köszönő viszonyban sincs már tehát Flesch alkotói attitűdjé az akkoriban is többségben lévő riportos, valóságot tükrözni akaró gondolkodással. Flesch a saját fejében megszületett, és ettől talán még jobban „valóságghű” kompozíciókat hozott létre, melynek alaphangulata a szatíra. Hiszen úgy tudott komoly dolgokat bemutatni, ha komolytalannak álcázta.

---

<sup>476</sup> Vö.: uo.

<sup>477</sup> Vö.: Fried, Michael: *id.mű*, 146.

<sup>478</sup> Szilágyi Gábor: Nagy, meleg, rózsaszín, Fotó, 1983/1, 45. old.

A sorozat egyik ihlető forrása Nicholas Treadwell vezette londoni galériát bázisául tudó Szuperhumanista irányzat volt, mellyel Flesch egy londoni útján találkozott, véletlenül. Az itt elmondottak jellemzik a későbbi *Csont és bőr* (1983) valamint a *Hideg, ragacsos, dolgok* (1984) című képsorait is. Az elvont, allegorizáló megrendezett képsorok szarkazmusának ereje és minősége sem csökkent a továbbiakban, valamint a létrehozási motivációk is hasonlóak voltak az előző sorozatokéhoz. A *Csont és bőr* képsor a szentendrei Vajda Lajos stúdió Űrkorszaki csont és bőr tematikus kiírására született, a *Hideg, ragacsos dolgok* című sorozat pedig Magyarország akkoriban az egyik legprogresszívebb kiállítóhelye, a Liget galéria vezetőjétől, Várnagy Tibortól származó felkérésre jött létre. A sorozathoz tartozó összefüggő gézkeret még mindig a „fotóművészek” túlzásba vitt keret, paszpartu cicomájára utalt, csak Flesch úgy érezte, a vattát már előtte a múltkor. Az *Önarcképregény* (1985) Flesch alkotói pályafutásának utolsó négy képes szekvenciája. A tovább gondolt szekvenciaforma, az utólagos labormunkával végrehajtott manipuláció, amellyel az apró, de mégis hangsúlyos szereppel bíró motívumot, a csengőt bírta „mozgásra”, Flesch munkásságának (addigi) tetőpontja. A hangsúlyos töredezettség, a különálló, de mégis egybe tartozó feldarabolt test krisztusi és fényképészeti utalásrendszere nem szorul magyarázatra. A csengőé azonban igen: a pozitív végkicsengetés a szocialista realizmus elvárt momentuma volt, hogy jól végződjön minden történet, nehogy a dolgozók depresszívek legyenek, és az esztengapadnál szomorkodás helyett boldogan teljesítsék a normát. Ha alaposan szemügyre vesszük azt a csengőt a képen, észrevehetjük, az ott azóta is, némán csenget.

## 5.2 A direktoriális mód és a megrendezettség a kortárs magyar fotográfiában<sup>479</sup>

Korniss Péter, a magyar dokumentarista fényképészet egyik legkiemelkedőbb alkotója, Erdélyről és erdélyi emberekről készített felvételei okot adnak arra, hogy a fent részletezett colemani megállapítások alapján vegyük szemügyre több évtizednyi alkotómunkájának eredményét. Korniss új alkotói korszaka szolgáltatja erre a motivációt,

---

<sup>479</sup> Ez a fejezet rész a *Semmi sem az, aminek látszik. A rendezői mód aktivációja a kortárs magyar művészetben* című tanulmányom átszerkesztett és rövidített változata. Tóth Balázs Zoltán: *Semmi sem az, aminek látszik. A rendezői mód aktivációja a kortárs magyar fotóművészetben*. In: *Fotóművészet az új évezredben*, Magyar Nemzeti Galéria, 2013.

hiszen ezen a kiállításon bemutatott *Betlehemesek* és *Folytatás* címet viselő sorozatok<sup>480</sup> mintegy felülírják vagy újraértelmezik az alkotó hatvanas évek végétől egészen a kilencvenes évek végéig folytatott dokumentarista munkásságát.

Korniss saját bevallása szerint azért is kezdte el az erdélyi magyarság hetvenes-nyolcvanas években még hétköznapiaknak számító természetes folklórját megörökíteni és feldolgozni, mert tudatában volt annak, hogy ez a nem is olyan távoli jövőben fel fog oldódni az erdélyi hegyek közé betüremkedő külvilág kultúrájában. Ennek válságjelei a kilencvenes években készített felvételein tűntek fel először. Korniss 1996–1998 között kezdte el csoportba állítani az ábrázolandó személyeket, s ugyan még minden külső technikai apparátus nélkül, de elkezdte a direktoriális mód eszköztárát artikuláltan használni. Egyik kommentárjában jegyzi meg, hogy az állványra tett gép látványának hatására „visszatért a régimódi fényképezés hangulata. (...) Ezek az alkalmak sok mindent előhívtak. Elfelejtett pózokat, megilletődött tekintetet, nagyszülőktől örökölt tartást – a fényképezés régi varázsát.”<sup>481</sup> Itt nyer értelmet a dolgozat elején citált Benjamin-idézet, és noha ebben az esetben már nincs szó technikai tökéletlenségről, de egy állványra rögzített fényképezőgép (ne felejtjük el, hogy mögötte a fotográfus áll) előhozta a régi reflexeket, és a pózba merevedett figurák a fényképész által közölni akart mondanivalóhoz illő testtartásban fixálódtak. Így már el lehet gondolkozni azon, hogy vajon a képen látható öltözetek nem a fényképész kedvéért kerültek-e a szereplőkre. A csoportképek, családi felvételek hangulatát idéző megrendezett képek az elmúló, a kívülálló fényképész által észrevett felszámolódó hétköznapi folklór tablóit. Ezek nagy részén belső montázsokon keresztül jelenik meg a régi és az új együttélése, az emberek mögött szép lassan felszámolódó hagyományt őrző infrastruktúra vagy az épen megőrzött enteriőrben álló modellen megjelenő farmer, görkorcsolya, kapucnis pulóver.

2005-ben születtek Kornissnak a dokumentarista fényképezés hagyományaitól elszakadt, színes nyersanyagra készült, stúdióhátter előtt exponált, jelmezes és kellékekkel ellátott szereplőkről készült képei. Bizonyos értelemben ezek az alkotások tragikusabbak, mint például az, amelyik a sampont reklámozó fal előtt dermedten álló bácsit ábrázol,<sup>482</sup> hiszen itt már annak lehetünk tanúi, hogy a világ kiment mögülük, vagyis a kornissi felismerés beigazolódott: az emberek maradtak, de már csak kellékként használt jelmezben,

---

<sup>480</sup> A fejezetben megemlített felvételek szinte mindegyike megtekinthető a [vintage.hu/artists](http://vintage.hu/artists), [www.varfok-galeria.hu/muveszek](http://www.varfok-galeria.hu/muveszek), [www.acbgaleria.hu/muveszek](http://www.acbgaleria.hu/muveszek) weboldalakon.

<sup>481</sup> Kornis Péter, *I. m.*, 80.

<sup>482</sup> *Férfi plakátokkal díszített otthonában*, Simon Pál (66 éves), 1997

semleges háttér előtt, játékként elevenítik fel a nem is olyan régi hétköznapiakat. Korniss bravúrja ebben az, hogy képes volt félretenni a több évtizeden keresztült kialakult dokumentarista hozzáállását, s mondanivalóját immáron vállaltan megrendezett környezetben exponálta. Habár e képeket a szerző még a képeken szereplő emberek otthonában kreálta meg, tehát nem a szereplők mentek egy stúdióba, hanem Korniss és technikai stábjá hozott létre műtermi környezetet a helyszíneken. Egy elméleti pluszt adott ezzel a fogással a képek erejéhez: a fényképész nem pusztán a leképezés és az ebből adódó értelmezési lehetőségek által idegenítette el ezeket az embereket az őket körbevevő saját valóságuktól, hanem már ott, a helyszínen, stúdióháttérrel metszette ki őket környezetükből, így világítva meg egy hagyomány tragikus felszámolódását.

A már Korniss által is hangsúlyozottan megrendezettnek titulált 2011-es sorozata a felszámolódás utáni állapot bemutatása. „Szembesítés” – nyilatkozta Korniss.<sup>483</sup> A debreceni betlehemestálalkozón részt vevő, többféle nációjú hagyományörzőket – az autentikusság a lényeg itt, nem a származás – kellékeikkel együtt az alkotó azokban a terekben exponálta, ahol mi, és immáron ők is élnek. Azokban a terekben, ahol a kiállításlátogatók, fotóalbum-lapozgatók laknak, dolgoznak, egzisztálnak, akiket elvarázsolt, megdöbbenett a húsz-harminc évvel ezelőtt készített fekete-fehér egzotikum. A panelház előtt álló, beöltöztött és minden szükséges kellékkel ellátott színes figurákra ránehezedő tömbházárnyék a világuk erodálódásának allegóriája.

Míg Korniss Pétert a dokumentarista meggyőződéssel készített képei kapcsán szólta meg egy kiállítás alkalmával, miszerint a szereplők túl vannak öltöztetve, ezzel a kritikusok mintegy jelezték, hogy nem, vagy nem úgy hiszik el a képeket, ahogy előttük vannak,<sup>484</sup> addig Szabó Dezső esetében a tudatos megrendezettsgű modellált képi világ okozott értelmezői zavart: hiába magyarázta el – Szabó állítása szerint képolvasásban jártas érdeklődőnek – alkotásai létrejöttének mechanizmusát, az érdeklődő a következő kép előtt közölte, kizárt, hogy ezt nem a katasztrófa helyszínén készítette a fotográfus.

---

<sup>483</sup> „Ezekre már azt mondanám, hogy megrendezett képek. Természetesen, ezek is beállítottak, de ez nem ugyanaz. Itt erősen az előre elképzelt képeket valósítottam meg. (...)Ezeket a csoportokat szembesítettem azzal a világgal, amiben már mi élünk, amiben már élnek, ami körülveszi őket. A graffitis falú lakótelepi ház, a rideg utca-tér és benne a pláza. És egyik sem egy agyrém.” Józsa Ágnes: *Az ember érdekel, meg a kultúra, amelyben él, beszélgetés Korniss Péterrel*, Népszabadság, 2012. 06. 05., [http://nol.hu/kritika/20120605-az\\_ember\\_erdekel\\_meg\\_a\\_kultura\\_amelyben\\_el](http://nol.hu/kritika/20120605-az_ember_erdekel_meg_a_kultura_amelyben_el)

<sup>484</sup> „Még 1974-ben a múcsarnokbeli kiállításomon Csapó György azt mondta, nagyon szép, de egy kicsit túl vannak öltöztetve. Falvakat öltöztettem volna be? Egyszerűen nem hitték el, hogy Erdélyben még így élnek emberek.” Szarka Klára: *Én a képnek hiszek, beszélgetés Korniss Péterrel*, Új Forrás, 2007. 09. 15., [http://www.jamk.hu/ujforras/0709\\_15.htm](http://www.jamk.hu/ujforras/0709_15.htm)

A képzőművész Szabó, aki monokróm festészeti kísérletei közben kezdett el ismerkedni a fotográfia elméleti kérdéseivel, fotóművészeti alkotói korszakát annak legfőbb médiumproblematikája analitikus megközelítésével kezdte. A fotográfiai szubjektivitás és objektivitás kérdéskörére felfűzött elemző alkotásaival a posztmodern médiumkritika olyan nagyjai által elkezdett irányzatába csatlakozott be, mint James Casabere vagy Thomas Demmand. Hasonlóság azonban csak az alkotói módszerben fedezhető fel, amely a makettépítés vagy a sajátos tárgyi környezet létrehozásában merül ki, céljaik nem azonosak. Ez a jelenség általánosságban megfigyelhető a megrendezett fotó képtípusát használók körében. „A beállított képeket valószínűleg azért nem jellemzi általánosítható „izmus”, mert ezt a művészeti mozgalmat nem közös meggyőződések hajtották, hanem különböző művészi perspektívákkal és ideológiai nézetekkel rendelkező képalkotókat érdeklő megközelítés. (...) Míg a modernista fotósok (legalábbis elvileg) semmiképpen sem megtervezett, örömteli egybeeséseket, találó metaforákat (...) kerestek a vizuális világban, az igazgatói módszert választó fényképészek megtervezték és összeállították a témákat, tudomást sem véve a fényképezés hagyományos feladatáról (...). Ráadásul közvetve a fényképes igazság posztmodern lerombolása is elősegítette a fikciók kialakítását.”<sup>485</sup> Szabó a fotográfia gondolt objektivitását, a fotográfia általános igazmondásába vetett hit lebontását tudatosan, épített makettekkel, később többkomponensű modellekkel, modellált világok megteremtésével kezdte el. Módszerének kiindulópontja, hogy a manipulációt még azelőtt végzi el, mielőtt a kép fényérzékeny anyagra kerül, hogy így kerülje el az utólagos képmódosítás gyanújából fakadó szükségtelen magyarázkodást. Munkáihoz a nyersanyaggyűjtést a modern fényképész alakjára jellemző témakereső attitűddel ugyan, de egészen más kommunikációs csatornán vitte véghez: tudományos és ismeretterjesztő tévécsatornák műsorait rögzítette szalagra, s a neki tetsző, céljainak megfelelő képeket egyszerűen kifotózta a tévéből, hogy azok előképként szolgáljanak. A kiállításon szereplő *Time Bomb* sorozata eklatáns példája a fotóművészi eszközhasználat tökéletességének és maximális tudatosságnak. A média és egyéb kommunikációs csatornák ontotta képek megtévesztő voltára reflektáló, a fotót dokumentumként kezelő beállítódást pellengérre állító táblaképeivel, melyeket – méretükből adódóan<sup>486</sup> – eleve kiállítóterekbe szán, próbálja meg beindítani a befogadóban a felismerés folyamatát.

---

<sup>485</sup> Mary Warner Marien: *Megkonstruált valóságok*, In: A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete, Bp., 2011, 475.

<sup>486</sup> Szabó úgy viszonyul a fotográfiai tárgyhoz, mint a festményekhez szokás: minden lenagyított darab autorizált műtárgy, s már a méretből fakadóan elemeli, kiszakítja a „valóság” dimenziójából, egy más, a szokottól eltérő szemléltető magatartásba helyezve a befogadót.

A kisfilmes fényképezőgéppel készített képeken, a több mint egyméteres hosszabbik oldalú pozitív nagyításokon elkerülhetetlenül láthatóvá válik az előhívott nyersanyag szemcsézete. Ez a jelenség bizonyos fotografiai körökben technikai, esztétikai hibának számítana, ám itt fontos alkotói eszköz: a médiaképeken iskolázott szemnek rögvést a dokumentum műfaja jut eszébe erről a jelenségről,<sup>487</sup> melyet az extra méretűre való nagyítási akarat hozott létre, hogy többek között bebizonyítsa/megmutassa, hogy a fotografikus kép nem transzparens, hanem a minket körbevevő háromdimenziós valóság kétdimenziós absztrakciója. Az ebből a paradoxonból adódó feszültség az egyik tényező, amely megadja ezeknek az alkotásoknak az erejét. A szemcsézettségéből fakadó élettenség, az elmosódott látvány és a táblaképméret még előhívhatja a piktorializmus örökségét is, a fotó és a festmény újbóli találkozását.

Ezekkel a módszerekkel készült sorozatai<sup>488</sup> mellett Szabó számos werkfotót készített a modellált látványok megteremtéséhez szükséges előmunkálatokról. Sokáig az alkotási folyamat melléktermékeinek tekintette azokat, és munkásságának magyarázatához használta előadásain. Werkfotó jellegű felvételeit kiállítási környezetben kezdetben nem mutatta be, hiszen egy bejáratódóban lévő alkotói kontextus hamar technikai *trouville*-já léphetett volna elő, s így elveszthette volna eredeti üzenetét. 2007-ben merült fel az ötlet, hogy a pluszjelentéssel, vizuális töltettel rendelkező, ilyen jellegű felvételeit *Process* címmel sorozatba rendezze. Ez a sorozat őrzi függetlenségét az előzőektől, formai és technikai kivitelezettségében egyaránt. Ezek a nagyítások dokumentaristaszerű, éles – a hagyományos fotográfia világát megidéző – képet adnak a mesterséges világok megteremtéséről. Ez jelentésbeli töltet például megfigyelhető a *Process 002*-es képen, ahol az alkotó kézfeje mintegy felvérteződik a „teremtői” kontextussal.

*Magasfeszültség* című friss sorozatával Szabó a *Process* sorozatból származó tanulságokra hagyatkozva lép tovább, amelyek már az analóg felvételkedészítő apparátus cseréjében, és az ebből fakadó végleges képminőség letisztultságában is tetten érhető. A középformátumú nyersanyagról nagyított analóg printjein a makett elveszti a korábbi sorozatokban betöltött funkcióját. Itt már nem a fikció megteremtésének tárgyi világát alkotja, hanem a steril laboratóriumi környezetet szolgáltatja a házilag készített TESLA-generátor által kibocsátott 1500 voltos villámok modellálásához. Új sorozatában Szabó

---

<sup>487</sup> A jelenséget Szabó Dezső „jetieffekt”-nek nevezte el: furcsa, titokzatos, vagy akár sokkoló eseményekről (melyek között természetüknél fogva sok az alpból fiktív) rögtön valóságos színezetet ad, ha technikailag hibásan, élettlenül, bemozdulva, szemcsésen rögzítették. Ez a képet/mozgóképet rögzítő személynek az esemény helyszínén való jelenlétet sugalmazza. Mialtal az eredmény felvérteződik hitelességgel.

<sup>488</sup> *Terepgyakorlat, Black Box, Helyszín, Forgószél, Expedíció, és Törésvonal.*



félretette a fotográfia médiumára jellemző, annak filozófiájában és elméletében mélyen gyökerező, a valóság és a fikció kérdéskörére reflektáló művek készítését, s már a valós, a természetben előforduló fizikai jelenségek saját kezűleg kicsinyített másait képezi le otthon: nem reflektál, hanem teremt. Ahogy Bartók Imre megfogalmazta: „A képek arra az egyébként hegeli eredetű rejtélyre irányítják a figyelmet, hogy amennyiben van még értelme a természetesség fogalmának, illetve, ha van egyáltalán még természet a világunkban, azt nem a technikaival szemben, hanem ellenkezőleg, annak mélyén kell keresnünk.”<sup>489</sup>

Gerhes Gábor is konstruált világokat használ bonyolult, titkokkal átszőtt kompozíciói létrehozásához. A szintén a festőművészet terepéről érkező művész a kilencvenes évek közepe felé kezdte el a fotográfia médiumát használni. A *T megtalálása* című 2002-es sorozatának állóképeit az Óbudai Rajziskola tornatermében felépített díszletek között exponálta. A mind az öt képén valamilyen „jelmezben” szereplő Gerhes sorozata kapcsán a következőt jegyezte meg: „Egy nagyméretű terepasztalt építettem most, ahol mások és a magam szereplésével filmeket forgattam. Olyan filmeket, amelyek csupán egy filmkockából állnak.”<sup>490</sup>

Ha a film mint technikai médium nem is jut eszünkbe Gerhes képeit elemezve, de az egy képbe szorított dráma, avagy történet(-ek) lehetősége mindenképpen. Az analóg technikával készült és utólag digitális kezelésem is átesett sejtelmes, folyamatos kapaszkodókeresésre ösztönző táblaképek minden vélt vagy valós igyekezet ellenére is színházias műviséget árasztanak magukból, amely leginkább a harsány műgyep sziporkázó zöldjével magyarázható a legjobban. A modellált természet műviségében azonban élő, valóságot megidéző helyzetek, szituációk láthatók, melyek a fotográfiai leképezés vizuális megtevesztőerején keresztül értelemképző feszültséget és minőséget teremtenek. „Gerhes egy olyan képi ábrázolásmód, emblematikus vizuális nyelvezet megformálását kutatja, mely impulzivitásában önértékkel bír a nyelvi kifejezőrendszerek mellett. (...) Vagyis Gerhes műtermi beállításokkal létrehozott fényképein különböző reprezentációs módokat, különféle reprezentációs lehetőségeket és szinteket csúsztat egymásba.”<sup>491</sup> És nyitva hagyja képeit a szabad értelmezés előtt; a klasszikus komponálási elvek mentén felépülő képei kvázi jelentésgeneráló meditatív objektumok, melyek így folyamatos ellentmondásba keverednek

---

<sup>489</sup> Bartók Imre: *A villám mint háziállat*. Szabó Dezső: *Magasfeszültség*, Új művészet, 2012. 11. sz., 27.

<sup>490</sup> Készman József: *Ki itt a százaz égő*, Gerhes Gábor: *a T megtalálása* In: Balkon, 2002/6., [http://balkon.c3.hu/balkon\\_2002\\_06/04gerhes.html](http://balkon.c3.hu/balkon_2002_06/04gerhes.html)

<sup>491</sup> Perenyi Monika: *A médiumok velünk vannak. Technikai képhasználat a kortárs művészetben*. Dunaújváros, 2011

a sorozathoz „kulcsként” megadott egyetlen tautologikus mondattal: „Ismerjük ugye az olyan képeket, ahol például egy olvasó ember könyvének címe jól láthatóan az, hogy: könyv.”<sup>492</sup>

A 2006-ban készült három alkotása<sup>493</sup> mind díszletezettségében, mind jelrendszerhasználatában elrugaszkodás az előző sorozat képi világától. Már nem cél az adott és a teremtetett valóság ütköztetése, a képcímekben megbúvó filozofikus tartalom kifejezésére feltűnően mesterséges, szürrealisztikus képenteriórt kapunk. A direktoriális módszer itt a tartalmat adó tárgyi elemek és a szereplők elrendezésében merül ki. És a tudatos elbizonytalanításban: a *Vajon hihetek-e abban, ami bennem nem?* és az *Elvégzendő feladatok előtt álló elvégzett feladat* című képek tárgyai kifordultak önmagukból, ha felismerhető is egy-egy, a világunkban létező tárgy formája, ha szemügyre vesszük, vagy az, vagy nem az, vagy nem úgy az, ahogy megszoktuk. A *Vajon hihetek-e...* című képen látható, gerincével kiforgatott könyv mintha összekötő kapocs lenne az előző sorozattal, gondoljunk csak az imént idézett szerzői kulcsmondatra. Lehet, hogy ennek a gerincére is az van írva, hogy könyv, de a nő testtartásából, a kép elkészülte kedvéért felvett testtartásból következőleg a Biblia az első, ami eszünkbe jut, s ezt alátámasztja címben foglalt kérdés „hihetek” szavának konnotációjának lehetősége is. Az erős vizuális metaforákkal telített két mű közötti kapcsolat viszont mintha szorosabb lenne, mint a *T betű megtalálása* című képsor darabjai között. Nemcsak az illuzórikus táj színtónusai, a mindkét képen feltűnő rácsozat és a fagerendák, hanem ezek elrendezése a képen, valamint a fekete ruhás nő tekintetének iránya az, amely így átvezeti tekintetünket a másik kép gerendával kitakart férfialakjára. Ez erősíti azt a feltevést, hogy itt kettejük között valamiféle kapcsolat van. Gerhes fotográfiai munkáira jellemző alapvetően filozófiai rétegezettség<sup>494</sup> ebben az esetben a személyesség dimenziójával itatódik át.

Gyenis Tibor és Koronczai Endre közös projektje, a *Basic* kiindulópontja és vezérfonala is a személyesség. „Pszichotabló,”<sup>495</sup> művészeti önterápia. A két művész

---

<sup>492</sup> Gerhes Gábor *A T megtalálása*, Kiállítási katalógus, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Bp., 2002, 10.

<sup>493</sup> *Vajon hihetek-e abban, ami bennem van?, Elvégzendő feladatok előtt álló elvégzett feladat, Old song*

<sup>494</sup> „(...) szóval Gerhest szerintem a tisztánlátás vágya mozgatja, tisztán látni egy piszkos világot, ám mindenkit óvna attól, hogy ezt a kijelentést erkölcsi regiszterben dekódolja, nem, a világ elsősorban nem rossz, hanem ízléstelen, és neki, sajnos, annyira jó ízlése van, hogy az már önsorsrontás, tehát kénytelen megcsinálni egy párhuzamos valóságot, előbb megcsinálni, majd felkérni a fát, táncolni vele, hogy le bírja fényképezni, majd az idő kiforogja, se anya, se gyerek, se gitár, ez itt apám haláltánc, nem a dörtyű denszing.” Németh Gábor: *MI az ISTEN?* In: *Mai Magyar Fotóművészet 3., Gerhes Gábor*, Faur Zsófi – Ráday Galéria, 2009., 19.

<sup>495</sup> A pszichotabló bár egyetlen beállítást, egyetlen pillanatot rögzít, több időregegre is rátekin. Az a "kép", amelyet látvánnyá fogalmaz, egyfelől a "felismerés" utólagosságából, rátekinő módjából szemlél (amikor is rádöbbenünk: ez volt életünk egyik fordulópontja), másfelől a jelenből rekonstruál egy pszichológiailag létező

magánéleti krízisek közepette elhatározta, hogy a közös munkát blokkoló személyes válságot együtt, projektszerűen dolgozzák ki magukból. A többrétegű idősíkokat egyben kezelő személyes jó barátokat, és a krízist okozó személyeket is meghívva, egy, mindkettejük „összetörését” szimbolizáló, arra utaló alkotott térben exponálták le. A megrendezett fotó minden kellékét kihasználva hoztak létre egy erősen allegorizált imaginárius teret, melynek szereplői a valós lelki probléma köré rétegződtek. Az elkészült képek magukban hordozzák a művészek addigi munkássága alapján felfedezhető alkotói jegyeket. Hock Bea okos észrevétele talán megfogalmazza azt kételyt, amely ezen munkák elemzése közben rám telepedett: „Elmondható ugyan, hogy Koronczai jelenetében a figurák távolabb vannak tőlünk, s nagyjából egyetlen síkban helyezkednek el, szinte egyikük sem jelenik meg frontálisan, s a főszereplő sem centrális pozíciót foglal el; a részletek pedig hajlamosak beleolvadni az este sötétjébe. Gyenisnél szinte minden másképpen van: zárt, jól világított térben vagyunk, a nagyobb – mert közelebb – figurák kitöltik a tér csaknem minden szegletét, a főszereplő a kompozíció hangsúlyos pontjáról szembenéz velünk, a színek és részletek tiszták és élesek. Értik, ugye? Ha folytatom a két pszichotabló összehasonlító elemzését, óhatatlanul a két művészről, azaz a két személyről, személyiségről kezdek el beszélni: belerántanak a projektjükbe, képzőművészetén túli” leszek én is.”<sup>496</sup> Sherry Levine, a posztmodern képkisajátítás műveletét tökélyre fejlesztő fotóművész történetével talán még világosabbá tehető ez a probléma: „Levine elmesélte, hogy amikor a fotókat megmutatta egy barátjának, az megjegyezte, hogy a képek hatására egyből az eredetieket akarta látni. »Természetesen« válaszolta Levine »és ha megnézed az eredetieket akkor a kisfiút akarod látni. Csakhogy amikor a kisfiút nézed, eltűnik a művészet«.”<sup>497</sup> Kívülálló értelmezőként, csak a képek alapján, lehetetlen felfejteni az amúgy megrendezett, tehát szándékolt jelentést, a jelhalmazokat már-már barokkos túlzásokkal alkalmazó szerzői intenciót. A beállított, élettelen bábuk mellett ugyanúgy élettelenné váló szereplők „jelenléte”, melyek így (is) teljes mértékben a fotós uralma alá kerültek, mintegy marionettbábuként vonnak párhuzamot a térben lévő élettelen, képzettségét tekintve szobrász Gyenis által „faragott”, életnagyságnál nagyobb – így mítoszi jelentést felvevő –

---

("úgy éreztem, magam, mint akit."), ám eseményszinten persze meg nem történt "eseményt". Bán András: *Projektleírás*, <http://koronczai.hu/basic/projekt.html>

<sup>496</sup> Hock Bea: *Intellektuális erotika*, <http://koronczai.hu/basic/szovegek-hock.html>

<sup>497</sup> Crimp, Douglas: *A posztmodernizmus a fotográfiában*, In: Exsymposion, 2000/32 – 33., [http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article\\_page\\_\\_surfer&csa=load\\_article&rw\\_code=a-posztmodernizmus-a-fotografiaban\\_907](http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=a-posztmodernizmus-a-fotografiaban_907)

bábukkal, melyek a jelen nem lévő személyeket<sup>498</sup> ábrázolják. A betört üveg, a krisztusi sebből vérző Gyenis és az összetört autók előtt guggoló Koronczai mind hatással vannak a befogadóra, csak nem biztos, hogy az hámozódik ki a vizuális héj alól, amit a művészi intenció elképzelt. A szerzők ezért dúcolták alá külön weboldallal ezt a két alkotást, ahol a képek létrejöttének dokumentációjától kezdve a szereplőknek kiküldött meghívóleveleken és a több hónapos alkotói vívódás levéldokumentációján át a baráti reflexiók és a rájuk adott válaszokon keresztül minden megtalálható. Intermediális művel állunk tehát szemben, amely rendelkezik azzal az őszinte erővel, hogy végigragadjuk magunkat az írásos és videóra rögzített anyagokon, csak a végére félő, hogy láthatóvá válik a valódi „kisfiú”. A szimbolikus olvasat helyett (melyet a projekt intermediális értelmezése tesz kerekké) talán előnyben részesíthető a két kép önálló, protézisek nélküli értelmezése, így válhat ugyanis sajátjává az ő személyes narratívájuk.

Az ábrázoltak bábbá válásának lehetősége, ténye a fotografikus képeken Susan Sontagot és Roland Barthes is megérintette. Sontag a bábuvá válás mechanizmusát a fényképezőgép-falosz és fényképezőgép-fegyver fogalompárokra keresztül vezeti le, így ruházza fel a tárggyá való átminősítést okozó kioltási (exponálási) műveletet a rendezői (fotográfusi) megtermékenyítés aktusával, amellyel ábrázoltját saját közlendője hordozójává alakíthatja. Barthes a lefényképezés pillanatára váró modell szorongásának leírásával jut hasonló következtetésre: „Képzeltileg, imagináriusan a Fotográfia (az intencióm szerinti) azt a nehezen megragadható pillanatot ábrázolja, amikor nem vagyok sem alany, sem tárgy, hanem inkább olyan alany, amely érzi, hogy tárggyá válik: kicsiben átélem a halált, valóban szellemmé (spectrum) válok.”<sup>499</sup>

Misetics Máttyás *Artificial Lights* című sorozatában a képek kompozícióját alkotó szereplők minden, a szó pszichológiai értelmében vett személyesség nélkül, bábszerűen vannak jelen. A kiüresített, egyéniségüktől megfosztott, marionettszerű figurák mesterséges fényben, de már nem felépített, hanem adott, utalásokat, jeleket tartalmazó díszletek között rendeződnek formációba. A fotografikusan létrehozott kép alapanyagát címében is mesterségesnek jelölő fény az, amely átvette a díszletezés, a modellált világok felépítésének helyét. A már adott, kihalt városi terekben, aszfaltra felfestett útburkolati jelek alkotta

---

<sup>498</sup> „Akik visszautasították, nagy részben pontosan azért döntöttek így, mert borzasztóan kellemetlen volt rájuk nézve a mi álláspontunk. Az emlékekben élő szeretettőke nem fedezte az aránytalanul nagyobbak tartott áldozatot. További kellemetlen következmény ezen szereplők megbántottsága mely a projekt utóéleteként kezelésre vagy eltussolásra vár. (...) A szobrok valóban nem idézik meg a hiányzó személyiségeket, pusztán a rókák alkotott képemet.” Gyenis Tibor: *Válaszlevél Beck Andrásnak és Eperjesi Ágnesnek*, <http://koronczai.hu/basic/szovegek-gyenisvalaszbeckepernek.html>

<sup>499</sup> Barthes, Roland: *Világoskamra*, Bp., 1985, 14.

környezetet Misetics tudatos, előre megtervezett világítástechnikája szakítja ki a hétköznapi realitás világából. A hol csoportokban, hol magányosan álló emberek, ahogy a stúdióvakuk és a közvilágítás mesterséges fényei szegényes, a képeken tudatosan elhelyezett vagy jelölt, azaz a képmezőbe komponált metaforákkal (autók, bevásárlókocsi, feljáró-talapzat, stb.) működnek együtt a kompozíciókban. Hideg, minimálvíziók ezek a fogyasztói társadalom egyenmagányáról. Az ihletettségében és alkotói módszertanában crewdsoni előképre visszavezethető sorozat már a rendezői fotográfia kifinomult, önálló eszköztárral rendelkező példája, ahol nem a médiumra való reflexió a cél, hanem azon túllépve – megőrizve annak minden tanulságát – egy önálló műfaj képi világának esztétizált megteremtése.

A direktoriális mód deklarált tetőzése, a megrendezett fotográfia a – fotográfia önálló médiumként való elismeréséért folytatott küzdelmében zsákutcának bizonyult – piktorializmus távoli leszármazottja.

„A világnak nincsenek képei önmagáról, amiket csak el kellene ragadni tőle. A képek az új és személyes bepillantást kereső tekintetben keletkeznek. A világra tekintő ember képei.”<sup>500</sup> Ez a fotográfia csapdájaként aposztrofált „nyombiztosítás”<sup>501</sup> mítoszának felszámolása, hiszen a hetvenes évektől kezdődik meg az a hangsúlyozott, tehát láthatóvá tett fotóművészeti törekvés, amely a vizuális tényről való szabadulásra irányul. Így a fotográfia, miképpen Belting kimutatja,<sup>502</sup> felszámolta/-ja azokat a jellemzőket, amelyek a többi művészettől elválasztották: a fotó indexikális jellegét, illetve a peirce-i jelelméletből kialakult ikon-index, a fotográfia kapcsán létrejött diskurzusát (is) megkérdőjelezhetővé, ha nem irrelevánssá teszi.

---

<sup>500</sup> Belting, Hans: *A médium transzparenciája*, In: *Képanropológia. Képtudományi vázlatok*, Bp., 2003, 262.

<sup>501</sup> Vö: *i. m.*, uo.

<sup>502</sup> Vö: *i. m.*, 265

## Bibliográfia

- Adams, Ansel, Allinder, Mary Street: *Ansel Adams an Autobiography*, Boston: Little, Brown, 1985.
- Alinder, Mary Street: The Enemy Mortensen, In: *Group f.64. Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, and the Community of Artists Who Revolutionized American Photography*, Bloomsbury, 2014, 180-193. old.
- Arthur Tress: *Talisman*, Thames and Hudson, 1986, 147. old.
- Baatz, Willfried: *Fotográfia*, Kossuth Kiadó, 2003
- Bailey, Ronald H.: Escape from the Familiar. In: *The Photographic Illusion: Duane Michals*, Alskog - Morgan & Morgan INC, 1975
- balkon\_2002\_06/04gerhes.html
- Bán András: *Projektleírás*, <http://koroncz.hu/basic/projekt.html>
- Barthes, Roland: A szerző halála. ford.: Babarczy Eszter In: *Uő: A szöveg öröme*, Osiris Kiadó, Budapest, 1998
- Barthes, Roland: The Photographic Message, In: *Uő: Image, Music, Text*, Fontana Press, 1977
- Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford.: Ferch Magda, Európa könyvkiadó, 1985,
- Bartók Imre: A villám mint háziállat. Szabó Dezső: Magasfeszültség, In: *Új művészet*, 2012. 11. sz.
- Batchen, Geoffrey: Camera Lucida. Another Little History of Photography, In: (szerk. Batchen, Geoffrey) *Photography Degree Zero. reflection's on Roland Barthes's Camera Lucida*, The MIT Press
- Baudelaire, Charles: A modern közönség és a fotográfia, ford.: Csorba Géza In: *Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964,
- Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége, ford.: Gángó Gábor, In: *Testes könyv 1.*, JATE-Ictus, 1996
- Bauer György: Én így látom, In: *Fotóművészet*, 1979/3
- Bayley, Child R.: Pictorial Photography, In: *The Complete Photographer*, Doubleday Page&Co, New York
- Bazin, André „A fénykép ontológiája”, in [www. Intermedia.c3.hu/mszovgy1/bazin.htm](http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/bazin.htm),

- Beke László: Avangard szekvenciák, In: *Fotóművészet*, 1977/1
- Beke László: Beke László: Miért használ fotókat az A.P.L.C.? In: *Fotóművészet*, 1972/2, <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke.html>
- Belting, Hans: A médium transzparenciája. In: Uő: *Képanthropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat kiadó, 2003
- Benjamin, Walter: *A fényképezés rövid története*. Ford. Pór Péter, In: Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, 1980., 707. old.
- Benjamin, Walter: *A fényképezés rövid története*. Ford. Pór Péter, In: Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, 1980.
- Benjamin, Walter: Allegória és szimbólum, ford.: Barlay László In: Uő.: *Kommentár és prófécia*, Gondolat kiadó, 1969
- Benjamin, Walter: *Az alkotó, mint termelő*, ford.: Pór Péter. In: Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, 1980
- Bess Lovejoy: *The Photographer Who Ansel Adams Called the Anti-Christ*, In: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/photographer-who-ansel-adams-called-anti-christ-180953525/>, letöltve 2017- 01- 14.
- Bresson, Henri-Cartier: Introduction to The Decisive Moment, 1952. In: Hersberger, Andrew (szerk.) *Photography Theory, an Historical Anthology*, Willey Blackwell, 2014
- Buchloh, Benjamin H. D.: Allegorikus folyamatok. Kisajátítás és montázs a kortárs művészetben, (ford. Müllner András). In: *Enigma*, XVIII. évf, 2011/66. szám, 43.
- Chevrier, Jean-Francois: The adventures of the picture form in the history of photography, In: *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Centre
- Coleman, A. D.: Les Krims: Four Photographs That Drove a Man to Crime. In: Coleman A.D.: *Light Readings. A Photography Critic's Writings 1968-1978*, Oxford University Press, New York, 1979, 58-60. old.
- Coleman, A. D.: Photography and Conceptual Art (1971) In: *Light Readings. A Photographic Critic's Writings, 1968-1978*, Oxford University Press, 1978
- Coleman, A. D.: *Postscript: History of a Footnote*, In: *American Grotesque: The Life and Art of William Mortensen*, Feral House, 2014
- Coleman, A. D.: The Directorial Mode: Notes Toward a Definition, In: Uő. *Light Readings. A Photography Critics Writings 1968-1978*, Oxford University Press, New York, 1979
- Cotton, Charlotte: *The photography as contemporary art*, Thames & Hudson World of Art, 2009

Crimp, Douglas: A posztmodernizmus a fotográfiában, In: ExSymposion, Dokumentum különszám, 2000/32--33. szám.

[http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article\\_page\\_surfer&csa=load\\_article&rw\\_code=a-posztmodernizmus-a-fotografiaban\\_907](http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=a-posztmodernizmus-a-fotografiaban_907)

Crimp, Douglas: *Pictures*, X-TRA, 2005 ősz, 8. évf., 1. szám

Crimp, Douglas: *Pictures*. <http://artistsspace.org/exhibitions/pictures>

Dällenbach, Lucien: *The Mirror in the Text*, University of Chicago Press, 1989

Derrida, Jacques: *A hang és a fenomén. A jel problémája Husserls Fenomenológiájában*, ford.: Seregi Tamás, Kijarat kiadó, 2013, 132. old.

Dodier, Virginia: *Lady Clementina Hawarden: Studies from Life, 1857-1862*, VAM-Aperture 1999.

Duve, Thierry de: *Clement Greenberg. Between the Lines*, The University of Chicago Press, 2010, 153. old.

Elkins, James (szerk.): *Photography Theory*, Routledge, 2007

Emerson, Peter Henry: *Naturalistic Photography For Students of Art*, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1890 (2. ed)

Emerson, Peter Henry: *The Death of Naturalistic Photography*, 1890 (részlet), In: Hershberger, Andrew (szerk.) *Photography Theory, an Historical Anthology*, Wiley Blackwell, 2014, 89. old.

Finemann, Mia: *Faking it. Manipulated Photography Before Photoshop*, The Metropolitan Museum of Fine Arts – Yale UP, 2012

Foote, Nancy: *The Anti-Photographers*, In: *Artforum*, 1976. szeptember

Forgács Éva: *A felszín vonzásában, Fotóművészet*, 1983/2.

Frank, Robert: *The Americans*, 1958, Robert Delpire kiadásában

Frederic Jameson *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*, ford. , Noran Libro Kiadó, 2010,

Fried, Michael: Jean Francois Chevrier ont he „tableau form”; Rhomas Ruff, Andreas Gursky, Luc Delahaye. In: *Why photography matters as art as never before*, YALE UP, 2012.

Fried, Michael: *Művészet és tárgyiség*, ford.: Kiséry András, In: *Enigma*, 1995/2

Garcia, Erin C.: *Photography as fiction*, Getty, 2010.

Gerhes Gábor *A T megtalálása*, Kiállítási katalógus, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Bp., 2002



Godeau, Abigail-Solomon: Nicsak ki beszél? Néhány kérdés a dokumentarista fotográfia kapcsán. In: *Ex-Symposion*, 2000, Dokumentum különszám,  
[http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article\\_page\\_\\_surfer&csa=load\\_article&rw\\_code=nicsak-ki-beszeli-rnnehany-kerdes-a-dokumentarista-fotografia-kapcsan\\_923](http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=nicsak-ki-beszeli-rnnehany-kerdes-a-dokumentarista-fotografia-kapcsan_923)

Goysdotter, Moa: *Impure Vision. American Staged Photography of the 1970's*, Nordic Academic Press, 2013 Szarkowski, John: *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, 1966. 2007-es kiadás

Greenberg, Clement: A fényképezés diadalai és emlékművei, In: *Laokoón*, 7. szám, 2014.  
[http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/14.a\\_fenykepezes\\_diadala\\_es\\_emlekmuvei.pdf](http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/14.a_fenykepezes_diadala_es_emlekmuvei.pdf)

Greenberg, Clement: A fényképezés diadalai és emlékművei, In: *Laokoón*, 7. szám, 2014.  
[http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/14.a\\_fenykepezes\\_diadala\\_es\\_emlekmuvei.pdf](http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/14.a_fenykepezes_diadala_es_emlekmuvei.pdf)

Greenberg, Clement: A kamera üvegszeme. In: Clement Greenberg: A fényképezőgép üvegszeme, In: *Laokoón*, 7. szám, 2014.  
[http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/04.a\\_fenykepezogep\\_uvegszeme.pdf](http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/04.a_fenykepezogep_uvegszeme.pdf) (letöltve 2017. május 17.)

Greenberg, Clement: Egy újabb Laokoón felé, In: *Laokoón*, 7. szám, 2014.  
[http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/03.egy\\_ujabb\\_laokoon\\_fele.pdf](http://laokoon.c3.hu/dok/greenberg/03.egy_ujabb_laokoon_fele.pdf), ford.: Heszky András

Grundberg, Andy: *Photography Beside Itself*, in: Uő. *Crisis of the Real. Writings on Photography*, Aperture, 1999,

Grundberg, Andy: *The Crisis of the Real. Photography and Postmodernism*. In: *The Photography Reader*, szerk.: Wells, Liz, Routledge, Taylor and Francis Group, 2003

Gyenis Tibor: *Válaszlevél Beck Andrásnak és Eperjesi Ágnesnek*,  
<http://koroncz.hu/basic/szovegek-gyenisvalaszbeckepernek.html>

Hevesy Iván: *A magyar fotóművészet története*, Bp, 1958.

Hock Bea: *Intellektuális erotika*, <http://koroncz.hu/basic/szovegek-hock.html>

Holmes, Oliver Wendel: *The Stereoscope and the Stereograph*, In: *The Atlantic Monthly* 3, 20. szám, 1859, <https://www.theatlantic.com/ideastour/technology/holmes-full.html>, letöltve 2018. 9. 2.

Hoy, Anne H.: *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Photographs*, Abbeville Press Publishers, New York, 1987  
[http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article\\_page\\_\\_surfer&csa=load\\_article&rw\\_code=megjegyzesek-az-indexrl-i-ii\\_905](http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=megjegyzesek-az-indexrl-i-ii_905)

II. EFB katalógus, 1980, 18. old.

In: Réti Pál, id. mű

- Jameson, Frederic: Postmodernism and Consumer Society. In: *The Anti-Aesthetic. Essay on Postmodern Culture*. Szerk.: Foster, Hal, Bay-Press, 1983
- Jones, Amelia, „Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation. In: *Art Journal*, 1997, 4. szám
- Józsa Ágnes: *Az ember érdekel, meg a kultúra, amelyben él, beszélgetés Korniss Péterrel*, Népszabadság, 2012. 06. 05., [http://nol.hu/kritika/20120605-az\\_ember\\_erdekel\\_meg\\_a\\_kultura\\_amelyben\\_el](http://nol.hu/kritika/20120605-az_ember_erdekel_meg_a_kultura_amelyben_el)
- Kelsey, Robin: Photography, Chance and *The Pencil of Nature*, In: *The Meaning of Photography*, Sterling and Francine Clark Institute – YALE U.P., 2005
- Készman József: *Ki itt a százas égő, Gerhes Gábor: a T megtalálása* In: Balkon, 2002/6., <http://balkon.c3.hu/>
- Kingsley, Hope: Peter Henry Emerson (1856-1936), In: *Fifty Key Writers on Photography*, szerk.: Durden, Mark, Routledge, Taylor and Francis Group, 2013
- Kingsley, Hope: Peter Henry Emerson (1856-1936), In: *Fifty Key Writers on Photography*, szerk.: Durden, Mark, Routledge, Taylor and Francis Group, 2013
- Koetzle, Hans – Michael, *Fotóikonok*, Vince kiadó, 2003
- Kolta Magdolna: *Képmutogatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete*, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003
- Köhler, Michael: Arrangiert, konstruiert und inszeniert - vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden, In: *Das Konstruierte Bild. Fotografie — arrangiert und inszeniert*, Edition Stemmler, 1989.
- Krauss, Rosalind: Megjegyzések az indexről I, II, Ex-Symposion, 32-33. szám, 2000 [http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article\\_page\\_surfer&csa=load\\_article&rw\\_code=megjegyzesek-az-indexrl-i-ii\\_905](http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=megjegyzesek-az-indexrl-i-ii_905)
- Kriebel T., Sabine: Theories of Photography: A Short History, In: *Photography Theory*, szerk. Elkins, James, Routledge, 2007
- Linnfield, Susie: A Little History of Photography Criticism; or, Why Po photography Critics Hate Photography? In: *Vision a New. The Lens and Screen Art*, University of California Press, 2015,
- Marien, Mary Warner: A művészet ellensége?, In: *A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete*, ford. Gyárfás Veronika, Typotex kiadó, Budapest, 2011
- Michals, Duane: *The Real Dreams*, Library of Congress, 1976
- Miltényi Tibor: *Progresszív fotó, Szellemkép*, 1994

- Mitchell, William J.: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era*, The MIT Press, 1992
- Moholy-Nagy László: Éles vagy életlen? ford: Zádor Ágnes, i10, 1929. 20. szám, In: Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*, Corvina, 1982,
- Moholy-Nagy László: Festészet és fényképészet, Korunk, 1932. 2. szám, In: Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*, Corvina, 1982
- Müllner András: Bevezető az „Allegorikus impulzusok” című összeállításhoz In: *Enigma*, XVIII. évf, 2011/66. szám
- Németh Gábor: *MI az ISTEN?* In: *Mai Magyar Fotóművészet 3.*, Gerhes Gábor, Faur Zsófi – Ráday Galéria, 2009.
- Newhall, Beaumont: Pictorial photography, In: *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, 2002
- Oehmigen, K.: *Ein Verfechter von Licht und Form. Die Wiederentdeckung von Albert Renger-Patzsch*, Sonntagszeitung (online), 16.11.1997.
- Owens, Craig: Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé (1. rész). In: *Enigma*, XVIII. évf, 2011/66. szám
- Owens, Craig: Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé (2. rész). In: *Enigma*, XVIII. évf, 2011/67. szám
- Owens, Craig: Photography en abyme, In: *October*, 1978, 5. szám, 78. old.
- Pál Gyöngyi: Európai fotóművészeti irányzatok, mozgalmak és koncepciók (1889-1929), In: *A fotóművészet születése. A piktorializmustól a modern fotográfiáig (1889-1929)*, szerk.: Baki Péter, Szépművészeti Múzeum, 2012
- Peggy, Pehlan: The Ontology of Performance: Representation without Reproduction. In: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, 1993
- Perenyi Monika: *A médiumok velünk vannak. Technikai képhasználat a kortárs művészetben*. Dunaújváros, ICA-D, 2011
- Philips, Christopher: The Judgement Seat of Photography, In: *October*, 1982, 22. szám (ősz), 27-63. old.
- Phillips, Dawn M.: Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism, In: *The British Journal of Aesthetics*, 2009. 49. szám.
- Photoprofiles. Arthur Tress Documentary*, part 1,
- Plumb, Steve: *Neue Sachlichkeit 1918-33: Unity and Diversity of an Art Movement*, Rodopy, Amsterdam-New York, 2006

Pohlad, Mark: History of Photography: Twentieth-Century Developments, In: *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, szerk.: Lynne Warren, Routledge, 2005

Renger-Patzsch, Albert: Aims. In: *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, szerk.: Phillips, Christopher, New York, MET, 1989

Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön*, Kurt Wolf, München, 1928

Réti Pál: Fiatal Fotósok 5., A Világ Ifjúsága, 1972/6. old. szám nélkül

Rice, Shelley: Beyond Reality. The Subjective Vision. In: *A New History of Photography*, szerk.: Frizot, Michel, Köneman, 1998

Richon, Olivier: Walker Evans Carey Ross's Bedroom. In: *Photographies Journal*, Routledge, <http://dx.doi.org/10.1080/17540763.2011.552761>

Robinson, Henry Peach: Combination printing, In: *Pictorial Effect in Photography*, Piper & Carter; Marion & Co., 1869

Robinson, Henry Peach: *Pictorial effect in Photography*, Published by Edward Wilson, 1881

Rosenblum, Naomi: Photography since 1950: The Straight Image, In: *A World History of Photography*, Abbeville Press

Sayag, Alain: The Expression of Authenticity, In: *Brassai, No Ordinary Eye*, Thames&Hudson, 2000

Schlegel, Franz Xaver: Pictorialism, In: *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, szerk.: Warren, Lyn, Routledge, 2006

Scruton, Roger: Photography and Representation, In: (szerk.: Walde, Ed) *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Blackwell Publishing Ltd, 2008

Sichy, Ingrid: The Great Pretenders, In: *New York Times Magazine*, <https://www.nytimes.com/2002/02/24/magazine/great-pretenders.html>

Siobhán Bohnacker: The Last Sentimentalist: Q. & A. with Duane Michals, In: *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-last-sentimentalist-q-a-with-duane-michals>

Smith, Peter, Lefley, Carolyn: Surrealism and Constructed Photography. In: *Rethinking photography. Histories, Theories and Education*, Routledge, 2016

Smithson, Robert: *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*. In: *Artforum*, 1969 szeptemberi szám

Snow, Marcus PhD: *Into the Abyss: A Study of the mise en abyme*, disszertáció, 2016, <http://repository.londonmet.ac.uk/1106/>

Solomon-Godeau, Abigail: Winning the Game when the Rules Have Been Changed: Art Photography and Postmodernism. In: *The Photography Reader*, szerk.: Wells, Liz, Routledge, 2003.

Soutter, Lucy: *Why Art Photography*, Routledge, Taylor and Francis Group, 2013

Squiers, Carol (szerk.): *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, Bay Press, 1990

Stephanson, Anders: Interview with Craig Owens, In: *Social Text*, 1990, 27. szám

Strand, Paul: Photography. In: *Alfred Stieglitz: Camera Work. The Complete Photographs*, Taschen, 1997, 780. old.

Szarka Klára: *Én a képnek hiszek, beszélgetés Korniss Péterrel*, Új Forrás, 2007. 09. 15., [http://www.jamk.hu/ujforras/0709\\_15.htm](http://www.jamk.hu/ujforras/0709_15.htm)

Szarkowski, John: *Mirrors and Windows, American Photography since 1960*, MOMA, 1978

Szarkowszky, John: *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, 1966. 2007-es kiadás

Szilágy Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1965-1984*, Fotókultúra - U. M. K, 2007

Szilágyi Gábor: *A fotóművészet története. A fényrajztól a holográfiáig*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1982, 170. old.

Szilágyi Gábor: Nagy, meleg, rózsaszín, Fotó, 1983/1

Szilágyi Sándor: A fotóművészet megszületése, a piktorializmus és a fotószeccsesszió, In: *Szilágyi Sándor: A fotográfia (?) elméletei. Klasszikus és újabb megközelítések*, Vince kiadó, 2014

Szilágyi Sándor: *Ansel Adams zónarendszere*, Pelikán könyvkiadó, 1995.

Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Doktori disszertáció, ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék, 2006.

Tony Godfrey: *Conceptual Art*, London, 1998, Phaidon

Tress, Arthur: *Theather of the Mind*, Morgan and Morgan, 1976

URL: [.sonntagszeitung.ch/1997/sz46/80112.htm](http://sonntagszeitung.ch/1997/sz46/80112.htm).

Ursprung, Phillip: *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits of Art*, University of California Press, 2013. Bargellesi-Severi, Guglielmo: Robert Smithson. Slideworks, Carlo Fura, Milan, 1993.

Van Gelder Hilde, Westgeest, Helen: *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*, Wiley-Blackwell, 2011

Wall, Jeff: *Marks of indifference. Aspects of photography in or as Conceptual art* <http://www.art.ucla.edu/photography/downloads/Wall001.pdf>

Walton, Kendall L.: Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism, In: Walde, Ed (szerk.) *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Blackwell Publishing Ltd, 2008

Weston, Edward: Seeing Photographically, In: Herschberger, Andrew (szerk.) *Photography Theory*, an Historical Anthology, Wiley Blackwell, 2014,

Wicks, Robert: Photography as a Representational Art, In: *British Journal of Aesthetics*, 29. évf. 1. szám, 1989

Zdenek, Felix, Grisebach, Lucius, Stemmer, Wolfgang, Vorvinckel, Andreas: Vorwort, In: *Das Konstruierte Bild. Fotografie — arrangiert und inszeniert*, Edition Stemmler, 1989

## Tartalom

Előszó .....	3
1. A direktoriális mód és a megrendezett fotó elméletei .....	8
1.1 A. D. Coleman: Direktoriális mód, jegyzetek egy definícióhoz, 1976 .....	8
1.2. Anne H. Hoy: Megrendezett, átalakított és kisajátított fotográfiák, 1987 .....	28
1.3 Michael Köhler: A megrendezett, konstruált és színpadra vitt kép (1989) .....	34
1.4 Direktoriális mód, konstruált, megrendezett fotó .....	41
2. A fénykép felszínén .....	46
2.1 Azonosítási kísérlet. A szimbolikusként és allegórikusként elgondolható fotóművészeti felfogások .....	46
2.2 A tiszta fotográfia, mint szimbolikus .....	53
2.3 (A tiszta/purista) fotográfia áttetszősége .....	58
2.4 A fotó, mint tükör .....	79
3. A fénykép felszíne mögött .....	86
3.1 A pastiche fogalmának jelentősége a posztmodern fotográfia értelmezésében .....	86
3.2 Pastiche és a direktoriális mód .....	94
3.3 A fénykép mélyén .....	105
4. Töredékessé tett fénykép .....	132
4.1 Direktoriális mód fényképeinek allegorikus strukturáltsága .....	132
4.2 Duane Michals .....	138
4.3 Szekvencia képtípusa a direktoriális módban .....	141
4.4. A direktoriális mód posztfotografikus hagyatéka .....	148
5. Műelemzések .....	152
5.1 A dokumentarizmustól a megrendezettségig. Flesch Bálint alkotói korszakai (1976-1985) .....	152
5.2 A direktoriális mód és a megrendezettség a kortárs magyar fotográfiában .....	164
Bibliográfia .....	174

